

MÉTHODE B. WILHEM

APPROUVÉE ET RECOMMANDÉE PAR LE CONSEIL ROYAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

MANUEL MUSICAL

A L'USAGE

DES COLLÉGES

DES INSTITUTIONS, DES ÉCOLES ET DES COURS DE CHANT

COMPRENANT

POUR TOUS LES MODES D'ENSEIGNEMENT

LE TEXTE ET LA MUSIQUE EN PARTITION

des Tableaux de la Méthode de Lecture musicale

ET DE CHANT ÉLÉMENTAIRE

PAR B. WILHEM

PREMIER COURS

Sixième Édition



PARIS

PERROTIN, ÉDITEUR, RUE FONTAINE MOLIÈRE, 41

ET PLACE DU DOYENNÉ, 3

L. HACHETTE, LIBRAIRE, 12 RUE PIERRE-SARRAZIN

1845

Éducation musicale populaire du chant [illegible]

MÉTHODE B. WILHEM.

MANUEL
DE LECTURE MUSICALE
ET
DE CHANT ÉLÉMENTAIRE.

Documents :

[illegible]

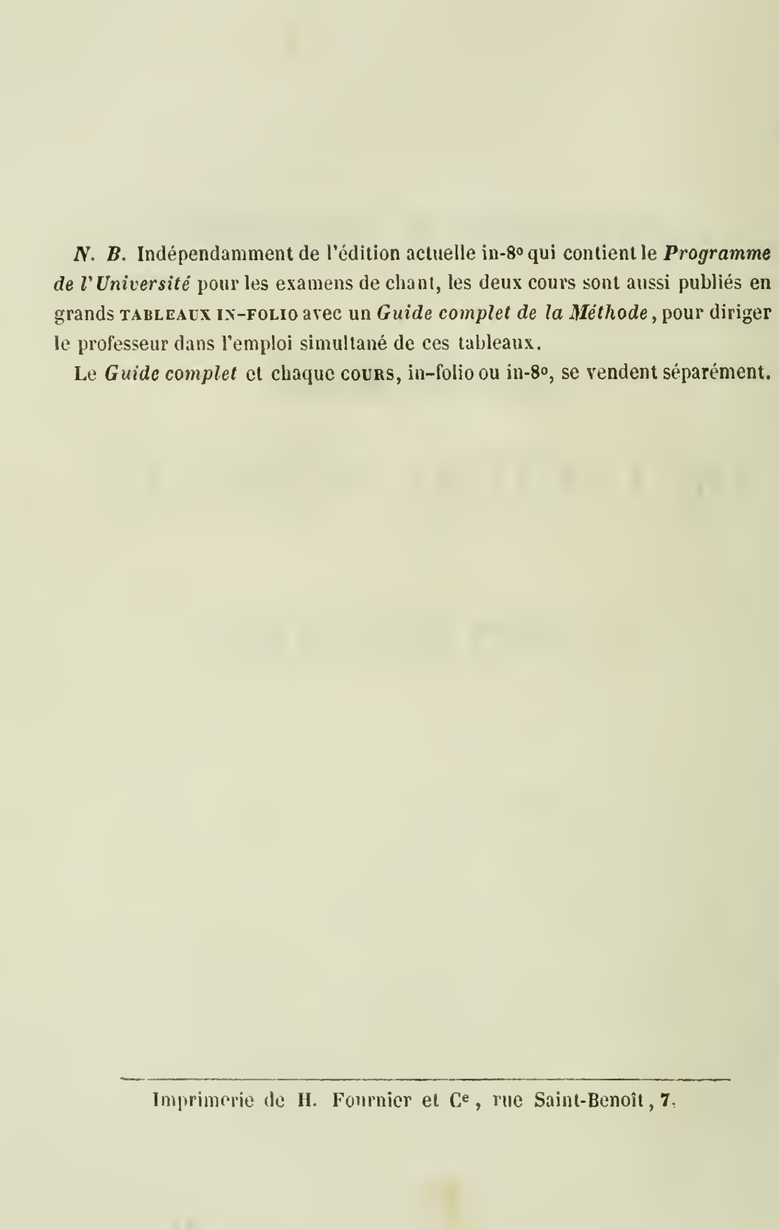
liste des chants : p. 217-218

[illegible]

[illegible]

Publicité : [illegible] (en appendice)

L'ouvrier [illegible] !



N. B. Indépendamment de l'édition actuelle in-8° qui contient le ***Programme de l'Université*** pour les examens de chant, les deux cours sont aussi publiés en grands TABLEAUX IN-FOLIO avec un *Guide complet de la Méthode*, pour diriger le professeur dans l'emploi simultané de ces tableaux.

Le *Guide complet* et chaque COURS, in-folio ou in-8°, se vendent séparément.

Imprimerie de H. Fournier et Cᵉ, rue Saint-Benoît, 7.



MÉTHODE B. WILHEM.

MANUEL MUSICAL

A L'USAGE DES COLLÉGES

DES INSTITUTIONS, DES ÉCOLES ET DES COURS DE CHANT

COMPRENANT

POUR TOUS LES MODES D'ENSEIGNEMENT

Le Texte et la Musique en Partition

DES TABLEAUX DE LA MÉTHODE

DE LECTURE MUSICALE ET DE CHANT ÉLÉMENTAIRE

PAR B. WILHEM

OUVRAGE APPROUVÉ PAR L'INSTITUT DE FRANCE

APPROUVÉ ET RECOMMANDÉ PAR LE CONSEIL ROYAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

ADOPTÉ PAR LE COMITÉ CENTRAL D'INSTRUCTION PRIMAIRE DE LA VILLE DE PARIS

ADOPTÉ PAR LA SOCIÉTÉ POUR L'INSTRUCTION ÉLÉMENTAIRE

SEPTIÈME ÉDITION

Premier Cours

PARIS

PERROTIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR

PLACE DU DOYENNÉ, 3

HACHETTE, 12 RUE PIERRE-SARRAZIN

1846

PRÉFACE

La Méthode Wilhem n'a plus de rivale en France, ni dans plusieurs pays voisins, pour l'enseignement du chant populaire. Elle a reçu la sanction du gouvernement et des autorités municipales et scolaires, après avoir subi de la manière la plus heureuse l'épreuve de l'expérience. Ses propagateurs, qui l'ont recommandée longtemps avec la chaleur que donne une conviction inébranlable, pourraient maintenant la laisser suivre ses belles destinées; mais son auteur n'est plus, et nous croyons accomplir un pieux devoir en appréciant avec une sérieuse attention l'œuvre du modeste Wilhem. Sans sortir des termes d'une exposition simple et mesurée, nous présenterons quelques réflexions, que nous suggèrent la lecture attentive de ce Manuel et la considération des succès que lui doivent de nombreux instituteurs dans les écoles de Paris, des départements et de l'étranger.

On s'attache de nos jours, avec un empressement remarquable, à régulariser la marche de toutes les études et à faire pénétrer jusque dans l'enseignement primaire les méthodes philosophiques. Les habitudes routinières des générations précédentes nous avaient fait un mal que nous avons senti, et que nous voulons épargner à nos enfants. D'ailleurs un ordre rigoureux est plus nécessaire, et le temps devient plus précieux, depuis que l'on offre à des classes plus nombreuses les bienfaits de l'instruction. De là tant d'ouvrages d'éducation, où l'on s'efforce de populariser les sciences et de fournir des guides fidèles aux instituteurs.

Parmi ces produits de la pensée moderne, un des plus précieux sans doute, mais peut-être un des moins attendus, est la Méthode musicale, de laquelle on ne sépare plus le nom de Wilhem, son inventeur. Dans un temps où des notions précises sur les découvertes récentes se propageaient au sein de classes qui ne savaient pas même autrefois les noms des sciences et des arts; quand les connaissances les plus diverses, et souvent les plus élevées, pénétraient déjà chez le peuple français, la grande musique lui demeurait à peu près étrangère. Il en était encore aux re-

frains des guinguettes et aux couplets des petits théâtres. Quelques rares élans, au milieu d'une époque agitée par de grands événements et des passions sublimes, avaient seuls annoncé que l'expression musicale des nobles sentiments ne manquerait pas longtemps encore à la nation, chez laquelle l'enthousiasme s'était réveillé avec une énergie imprévue. On connut que la France saurait enfin chanter comme elle sait agir.

WILHEM, qui l'observait en artiste réfléchi, fut des premiers à le comprendre, et, par de longues méditations, il se mit en mesure d'ouvrir à ses concitoyens une source nouvelle de plaisirs, de gloire et de vertus. Il appartenait au fidèle ami de Béranger de prendre cette honorable initiative, et de compléter ainsi la mission lyrique de notre illustre poëte national. L'histoire des lettres et des arts a déjà recueilli ce fait anecdotique plein d'intérêt, qui nous apprend que la France doit WILHEM à Béranger[1].

Quand un grand peuple sent de nobles instincts s'éveiller en lui, la Providence suscite toujours quelque homme de génie, pour diriger l'essor général. WILHEM parut: il fut écouté de quelques-uns; il fut compris; il put enfin se voir entouré de nombreux disciples. Mais pour arriver jusque-là que de difficultés n'eut-il pas à vaincre!

Les Français sauraient-ils jamais chanter? disaient les incrédules. Grâce à WILHEM ils chantèrent; ils chantèrent longtemps, sans que leurs détracteurs opiniâtres voulussent les entendre et se détromper.

Ensuite on se rejeta sur la prétendue inutilité du chant populaire. Temps perdu! soins frivoles! criaient des barbares qui se croyaient des sages. Venez et jugez, répondait WILHEM à ceux qui ne voulaient pas croire à l'influence morale des nobles chants. Cette épreuve fut encore décisive. On n'assistait pas sans une

1. Le 23 juin 1819, M. le baron de Gérando avait fait à la Société pour l'instruction élémentaire, la proposition d'introduire le chant dans les écoles populaires; quelques jours après il rencontra Béranger, et lui dit: nous nous occupons d'introduire le chant dans les écoles, connaissez-vous un musicien? — J'ai votre homme, répondit Béranger; et le soir, il raconta sa promesse à B. Wilhem qui, le lendemain matin, après une insomnie, allait présenter à M. Jomard, chargé d'examiner les méthodes musicales, le tableau synoptique du travail successif et simultané des huit classes qui depuis lors ont constitué sa méthode.

Vingt-deux ans plus tard, Béranger, qui avait été longtemps absent de Paris,

émotion profonde à ces exercices, où les jeunes *orphéonistes* se formaient à chanter ensemble Dieu, la Vertu, le Travail et la Patrie. Il fallait bien le reconnaître : les élèves étaient sous le charme comme les auditeurs; l'enthousiasme qu'ils inspiraient, ils le ressentaient les premiers; ils s'étonnaient en eux-mêmes de leur pouvoir et de leur plaisir. Aussi quel joyeux empressement! quelle décence! quelle docilité! quel heureux changement dans les habitudes du plus grand nombre!

Les doutes renaissaient encore. Il est des esprits chagrins qui ne sont jamais convaincus des vérités agréables. On ne voulait voir dans les élèves de WILHEM qu'une exception à la règle générale, une heureuse élite, de rares privilégiés au milieu de la

assistait à la séance d'Orphéon du 26 mai 1841 : émerveillé des résultats obtenus, touché jusqu'aux larmes à l'audition de ce concert de pure musique vocale, il écrivit à son ami la lettre suivante, que nous reproduisons parce qu'elle peint d'une manière admirable le but moral de cette importante institution.

Mon vieil ami, ta gloire est grande.
Grâce à tes merveilleux efforts,
Des travailleurs la voix s'amende
Et se plie aux savants accords.
D'une fée as-tu la baguette,
Pour rendre ainsi l'art familier?
Il purifira la guinguette;
Il sanctifira l'atelier.

Wilhem, toi de qui la jeunesse
Rêva Gretry, Gluck et Mozart,
Courage! à la foule en détresse
Ouvre tous les trésors de l'art.
Communiquer à des sens vides
Les plus nobles émotions,
C'est faire en des grabats humides
Du soleil entrer les rayons.

La musique, source féconde,
Épandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde
Artisans, laboureurs, soldats.
Ce concert, puisses-tu l'étendre
A tout un monde divisé!
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.

Notre littérature est folle :
Fais-la rougir par tes travaux.
De meurtres elle tient école,
Et pousse à des Werther nouveaux.
On l'entend, d'excès assouvie,
En vers, en prose, s'essouffler
A décourager de la vie
Ceux qu'elle en devrait consoler.

Des classes qu'à peine on éclaire
Relevant les mœurs et les goûts,
Par toi, devenu populaire,
L'art va leur faire un ciel plus doux.
Les notes, sylphides puissantes,
Rendront moins lourds soc et marteau,
Et feront des mains menaçantes
Tomber l'homicide couteau.

Quand tu pouvais, sur notre scène,
Tenter un plus brillant laurier,
Tu choisis d'alléger la chaine
Du pauvre enfant de l'ouvrier.
A tes leçons, large semence,
La foule accourt, et tu les vois,
Captivant jusqu'à la démence [1],
Vers le ciel diriger sa voix.

D'une œuvre et si longue et si rude
Auras-tu le prix mérité?
Va, ne crains pas l'ingratitude
Et ris-toi de la pauvreté.
Sur ta tombe, tu peux m'en croire,
Ceux dont tu charmes les douleurs
Offriront un jour à ta gloire
Des chants, des larmes et des fleurs.

P.-J. DE BÉRANGER.

1. Les docteurs Leuret et Trélat ont introduit la méthode Wilhem à Bicêtre et à la Salpêtrière, et sont parvenus à faire chanter l'office divin aux aliénés des deux sexes.

foule. Comment se persuader en effet que la musique pût jamais être enseignée aux masses, et que des milliers d'élèves fussent en état de recueillir tous ensemble les fruits de la Méthode? Il fallut bien le croire cependant quand le nombre toujours plus considérable des disciples en eut fait comme un peuple de chanteurs.

La consciencieuse persévérance de Wilhem avait donc réalisé son espoir d'un noble succès; il avait touché au but si désiré, il avait accompli l'œuvre de sa vie : déjà, en effet, grâces à ses efforts, le *chant* avait trouvé place dans les enseignements prescrits par la loi, déjà il avait recueilli à l'Hôtel-de-Ville, à la Sorbonne, au milieu de l'Orphéon qu'il avait créé, les précieuses adhésions des Reicha, des Chérubini, des Auber, des Berton, des Halevy, des Carafa et d'un grand nombre d'illustrations musicales; déjà l'Université avait introduit le chant dans ses établissements; déjà les comités d'instruction primaire avaient accueilli par leurs transports unanimes l'inauguration du chant populaire en France, lorsque la mort vint surprendre Wilhem au milieu des préparatifs de l'Orphéon de mai 1842.

Mais son œuvre ne mourut pas avec lui; l'autorité municipale légua unanimement à son premier élève, à celui qu'il désignait lui-même pour son successeur, à M. J. Hubert, l'honorable mission de maintenir, de continuer et de propager l'œuvre de son illustre maître. Depuis cette époque, l'enseignement du chant a pris un essor rapide que ne venait plus arrêter la trop grande modestie de Wilhem. La Reine, le Prince-royal, son auguste Mère, les Princes et les Princesses sont venus successivement joindre leurs suffrages à ceux d'une foule immense et choisie, et ont dignement récompensé le zèle, le talent du maître, le travail et les progrès des élèves. Ce triomphe posthume laissait insensible une froide poussière à l'autre extrémité de Paris; mais ton buste, bon et modeste Wilhem, était couronné par tes élèves; ces chants sublimes, ces applaudissements montaient vers le ciel, et, comme tu l'avais prédit[1], quelque chose en parvenait jusqu'à toi.

1. Les progrès du chant dans les écoles de Paris furent si rapides, et le nombre des personnes qui voulaient apprécier les résultats de la méthode Wilhem était si considerable, que, déjà du vivant du fondateur de l'Orphéon, les salles immenses de l'Hôtel-de-ville et de la Sorbonne étaient insuffisantes pour contenir les exécutants et les auditeurs, et que l'on s'entretenait de la nécessité de construire une salle assez spacieuse (le cirque des Champs-Élysées n'était pas

Tel fut le trésor inestimable légué à la France par ce vertueux citoyen. S'il n'avait eu que son rare talent, il n'aurait pas réussi. Le génie mène aux belles découvertes : le caractère les fait seul prévaloir. Heureusement ces dons se trouvaient réunis chez WILHEM. Il s'était préparé au combat par une vie laborieuse et dure. Avant d'expliquer, par l'examen de son livre, la cause de ses succès, rendons hommage au dévouement exemplaire, au pur désintéressement, à la longue patience dont il a fait preuve pendant vingt années d'expériences, durant lesquelles il ne recula jamais devant aucun sacrifice de temps et d'argent ; et reconnaissons, avec une juste confusion, que la race humaine, quand elle n'est pas hostile à ses bienfaiteurs, oppose trop souvent aux élans de leur zèle une déplorable inertie. N'oublions pas toutefois que l'auteur de la Méthode eut dès l'origine l'appui de quelques hommes d'élite qui, par une conviction profonde de l'excellence de son œuvre, le secondèrent de tout leur pouvoir. C'est ainsi que le chant populaire a fini par trouver successivement des propagateurs dévoués[1], pleins de zèle et de lumières auprès des ministres de l'Intérieur, de l'Instruction publique, de la Guerre et de la Marine, auprès de M. le préfet de la Seine, de Monseigneur l'Archevêque de Paris et des autorités municipales et ecclésiastiques des principales villes de France.

Si l'on nous demande maintenant par quels moyens WILHEM sut obtenir et perpétuer des résultats que le public recueille désormais avec reconnaissance, nous conseillerons de recourir

encore élevé) pour l'exécution de ces nouveaux concerts. A cette occasion Wilhem écrivait à son premier disciple :

21 mai 1838.

Cher Hubert,

M. D..... me dit que nous faisons fureur, et que chacun s'occupe de faire construire un temple à l'*Orphéon*. Pour moi, ce ne peut être que la terre promise où tu conduiras *seul* les élus du chant des enfants de Paris.

Ce jour-là, vous penserez à moi, et je vous écouterai de bien loin ! ! !

1 Parmi les hommes qui ont activement et puissamment contribué à la propagation de l'œuvre de Wilhem on doit principalement citer : de 1819 à 1833, MM. de Gérando, Jomard, Francœur, comte de Lasteyrie, Lebœuf et Demoyencourt, membres de la Société pour l'instruction élémentaire.

De 1833 jusqu'à 1835, MM. Lebrun, Chérubini, Berton, Carafa, membres de l'Institut, Orfila, membre du conseil royal, Boulay de la Meurthe, Bouvattier, Périer, membres du conseil municipal, Pompée, membre du comité central, et Lefèvre, instituteur communal.

d'abord à l'auteur lui-même. Son livre parlera mieux que nous. Mais il ne faut pas s'attendre à y trouver comme le mot cabalistique d'un problème étrange. Le secret de WILHEM n'est pas celui d'un faiseur de prestiges. Ses miracles sont l'œuvre du bon sens et de la saine logique; et l'on ne révoquera pas en doute la durée des succès, quand on verra sur quelle solide base il les a fondés.

Qu'il connaissait bien l'enfance, ses besoins et l'état de ses facultés! La musique est un art plein d'attraits; aucun ne sollicite aussi vivement le premier âge; mais la théorie de cet art enchanteur peut sembler bien aride et bien triste à de jeunes esprits. Comment ces intelligences saisiront-elles les notions abstraites dont elle se compose? Le maître les rendra sensibles non-seulement à la vue, à l'ouïe, mais encore au toucher. Il appelle à son aide cette main humaine, merveilleux instrument, plein de ressources toujours nouvelles. Chez WILHEM, la *main musicale* est l'auxiliaire ingénieux de l'instituteur, le fidèle *memento* de l'écolier. De là prend naissance la notation avec tous ses accidents; les intervalles des sons deviennent, pour ainsi dire, palpables. Les portées, les notes et les tableaux ne sont plus que des moyens supplétoires. Suivons le maître dans son exposé: partout nous trouverons la même attention à préparer la généralisation par les idées concrètes; et, sans que la science perde rien de sa gravité, sans que le maître se permette aucun de ces moyens puérils dont on a souvent abusé, il réussit à captiver fortement l'attention des plus jeunes enfants; il fixe leur imagination si vive, mais si facilement rebutée, sur des signes, qui ne tardent guère à parler aux élèves un langage éloquent, leur procurent, dès les premiers exercices, quelques plaisirs, et leur en font entrevoir, dans un avenir prochain, une suite infinie.

Les élèves ne tardent pas à trouver dans le recueil de l'Orphéon, complément naturel et nécessaire de la méthode, l'application de leurs études théoriques. Ainsi, dès les premiers pas, ils sont encouragés à poursuivre leurs travaux. La culture scientifique et la pratique de l'art se prêtent jusqu'au bout une mutuelle assistance.

WILHEM n'a pas observé moins scrupuleusement la règle essentielle d'une progression graduée et continue dans la marche de l'enseignement, *une place pour chaque chose, et chaque chose à*

sa place. C'était sa maxime. Sa méthode en est l'application constante. Point de lacunes; nul entassement; nul désordre. L'idée la plus facile à saisir, la plus vulgaire, dirions-nous, si l'on pouvait dédaigner le plus humble élément d'une science, est toujours présentée à part. Chaque détail est à son tour l'objet d'une attention pleine, exclusive. Et la place même où chaque détail se trouve enchaîne nécessairement l'idée à l'ensemble; rien ne demeure isolé; rien ne s'oublie. Quelle discipline pour de jeunes esprits! Quelle précieuse habitude! Mais le Manuel tout entier est un cours d'éducation intellectuelle.

Un coup d'œil sur le plan de l'ouvrage en fait reconnaître d'abord un autre mérite. C'est une heureuse symétrie, qui fait paraître jusqu'à trois fois les notions déjà présentées, et qui les reproduit toujours avec des développements plus difficiles et plus attrayants. Avec un plan si bien ordonné, avec le guide et le questionnaire, il est impossible à un instituteur de s'égarer.

Mais quel sera le point de départ? Jusqu'où seront portées ces études élémentaires? Dans quel rapport seront-elles avec les études savantes auxquelles un certain nombre d'élèves peuvent être ensuite appelés? Sur tous ces points, les solutions données par WILHEM attestent sa rare sagacité, sa profonde connaissance du peuple, son tact, et l'on ose le dire, son humanité.

La Méthode, devant convenir au premier âge, sera dégagée de tous préliminaires, obscurs par leur généralité même. C'est aux physiciens, aux philosophes qu'il appartient de méditer sur la nature du son, les phénomènes des accords, les rapports mystérieux qui existent entre nos organes et les corps sonores. WILHEM entre en matière sans vain préambule; l'enfant ne se doute pas même de difficultés qu'il ne saurait comprendre, et qui ne sont pas faites pour lui.

La méthode doit être populaire; elle s'adresse à des élèves qui demanderont à la musique un soulagement, une consolation après des travaux nécessaires. Il ne faut pas que l'accessoire, si précieux qu'il puisse être, fasse oublier le principal; la musique doit rendre aimables des devoirs naturellement austères; elle ne doit pas en détourner. On écartera donc comme un luxe dangereux tout ce qui dépassera les connaissances élémentaires. Mais ici, comme pour toutes les sciences, la limite est difficile à trouver. On aurait même pu croire que WILHEM avait trop bien auguré des forces

de ses élèves, qu'il leur avait fait trop large mesure; mais l'expérience est pour lui. Les connaissances *élémentaires* des orphéonistes sont déjà supérieures à celles de *savants* amateurs d'autrefois; et l'on prévoit que plus l'enseignement musical sera répandu, plus la partie que l'on peut appeler populaire prendra d'extension. WILHEM n'a point voulu réglementer l'avenir; et sa méthode est d'ailleurs écrite et conçue de telle sorte qu'elle permet de lui donner, comme suite immédiate, les plus amples développements.

C'est le moment de signaler enfin le caractère vraiment scientifique du Manuel. Ce n'est pas en éludant les obstacles que le maître est parvenu à rendre sa méthode populaire; c'est en fournissant toujours le moyen de les surmonter. L'art musical n'est pas abaissé devant les disciples; ce sont les disciples qu'on élève jusqu'à lui. En un mot, la méthode WILHEM est rigoureusement didactique. L'élève qu'une vocation marquée et des circonstances particulières appelleront à poursuivre au delà des éléments ses études musicales, ne regrettera jamais le temps qu'il aura passé à l'École de WILHEM. Plus d'un artiste célèbre a déjà suivi cette route. Enfin l'élève apprend ici ce qu'il doit savoir étant maître.

Nous ne craignons pas de soumettre ce jugement aux lecteurs non prévenus. On peut, même sans avoir fait une étude approfondie de la musique, reconnaître l'excellence du Manuel. Pour nous, aidés d'une assez longue pratique de l'enseignement, nous croyons avoir trouvé dans ce livre un modèle. Il nous paraît que tout ami de l'enfance, tout homme qui s'intéresse au progrès des générations nouvelles sera captivé par la lecture de cet ouvrage. Telle est la liaison des parties, la fermeté des déductions, la précision des énoncés, qu'il rappelle les bons traités de mathématiques.

Et quelqu'un fera-t-il encore maintenant cette objection, en apparence glorieuse pour Wilhem, mais réellement injuste, et propre à discréditer son œuvre, que les succès obtenus par le fondateur du chant populaire étaient dûs à lui-même et non à son livre? C'est quelquefois une ressource de l'envie et de la malignité d'exalter l'auteur afin de rabaisser l'ouvrage. Mais si les résultats n'étaient dûs qu'à l'action personnelle de WILHEM, pourquoi le succès dure-t-il encore et va-t-il croissant chaque année? Il paraît du moins que le maître aurait eu le don de trans-

mettre son magique secret. Mais ses nombreux disciples, et M. Hubert à leur tête, repoussent une si fausse explication des faits. Ils sont eux-mêmes, disent-ils, les premiers produits de la Méthode. Ils propagent la lumière à leur tour; ils ne veulent pas qu'on leur fasse de ses rayons une auréole pour dérober la gloire à celui qui l'a si bien méritée.

On croit déprécier la Méthode, on l'accrédite au contraire auprès des bons esprits, en assurant que l'on ne saurait distinguer son action de celles des maîtres qui l'emploient. Que désire avant tout l'inventeur d'un nouveau procédé dans les arts? Qu'il soit d'une application facile; que chacun se le puisse approprier et l'utiliser comme l'inventeur lui-même.

Tel est le caractère de la Méthode WILHEM, si rationnelle, si conforme à la nature. Elle dut être pour l'auteur lui-même comme un trait de lumière; une fois les principes posés, il marcha d'un pas sûr, jusqu'au bout de la carrière qu'il s'était ouverte; il s'éclaira le premier du flambeau que ses mains allumaient.

Défions-nous, surtout en matière d'éducation, de ces procédés mécaniques par lesquels on voudrait remplacer l'activité humaine. Point de médecine sans médecin; point d'enseignement sans maîtres. Nous avons dit que WILHEM exige, qu'il obtient beaucoup des élèves; il attend plus encore des instituteurs. Il s'est bien gardé de négliger les forces vives qu'il était sûr de trouver plus facilement que partout ailleurs chez une nation essentiellement sympathique et communicative. Il a compté sur des interprètes pleins d'ardeur et d'intelligence. Nous voyons qu'il ne s'est pas trompé. Et l'on ne manquera pas de reconnaître que sa Méthode est parfaitement appropriée aux besoins du peuple pour lequel elle fut écrite. On y trouve cette marche raisonnée et rapide; ferme sans dureté, hardie avec mesure, qui caractérise l'esprit français.

On verra dans le GUIDE DE LA MÉTHODE, dans plusieurs journaux, et sans doute un grand nombre de personnes retrouveront dans leurs propres souvenirs, des détails pleins d'intérêt sur les résultats obtenus jusqu'à ce jour, et constatés par les plus illustres témoignages. Nous n'insisterons pas sur ces faits bien connus; on sait que les élèves, et principalement les orphéonistes, savent lire la musique à première vue, et répondre exactement aux questions de théorie. Parmi les causes les plus efficaces d'un si

admirable progrès, il faut citer particulièrement les encouragements honorables de MM. Guizot et de Salvandy, de M. le comte de Rambuteau, des membres du conseil royal, du comité central d'instruction primaire, du conseil municipal de Paris et le concours patriotique des personnes qui depuis l'origine ont foi dans l'œuvre de Wilhem. On doit se féliciter de trouver des convictions si généreuses chez des hommes qui peuvent exercer une influence marquée sur la propagation de la musique populaire en France.

Tous ceux qui suivent les réunions de l'Orphéon savent aussi tout ce que l'on doit au zèle, au savoir et aux talents de M. J. Hubert. Nous voudrions qu'il nous fût permis de rendre aussi justice à l'ardeur infatigable avec laquelle l'éditeur de l'Orphéon et de la Méthode poursuit l'œuvre de la régénération du chant français. Il y voit avec raison un progrès moral d'une haute portée.

J.-J. PORCHAT.

EXPOSÉ SOMMAIRE

DE

LA MÉTHODE WILHEM.

(Indépendamment de cet *Exposé sommaire*, qui se rapporte également aux grands tableaux in-folio et à la présente édition in-8°, quand on les emploie selon le mode de l'enseignement mutuel, on va trouver, page XIV, une INSTRUCTION SPÉCIALE sur l'usage du *Manuel musical*, quand on veut l'employer pour l'enseignement collectif et simultané dans un collége, dans une institution, ou dans un cours de chant, lorsque tous les élèves doivent être assis par rangées, soit de plain-pied, soit sur des gradins).

La Méthode dont nous allons exposer sommairement le plan de rédaction et le mode principal d'application, est un ouvrage du PREMIER DEGRÉ D'INSTRUCTION pour la *lecture musicale* et pour le *chant élémentaire*.

Cette méthode relie les premières connaissances musicales aux dernières par l'emploi d'un vocabulaire qui leur est commun;

ainsi elle prend les élèves à l'entrée de la carrière pour les disposer à la suivre un jour avec succès.

En ouvrant ainsi le passage à la multitude on ne craindra pas, sans doute, la multiplicité des grands talents : la nature s'y oppose; mais on obtiendra la généralité des connaissances, et, en toutes choses, c'est peut-être le sûr moyen de se garantir des abus qu'en pourrait faire un petit nombre d'initiés.

I.

Plan de rédaction de l'ouvrage et classification de la méthode.

La Méthode Wilhem a été conçue et rédigée d'après le principe d'ordre général, *une place pour chaque chose* et *chaque chose à sa place: chaque chose*, c'étaient les éléments épars de l'instruction musicale primaire; et *chacun*, on peut dire, ce sont les nombreux élèves qu'il s'agit d'instruire. Il faut donc envisager la méthode sous deux rapports : celui de sa composition didactique pour *chaque chose*, et celui de son application scolaire pour *chacun*.

Sous le rapport de sa composition, l'ouvrage est rédigé de manière à ce que les deux principales difficultés de la lecture musicale, l'*intonation* et le *rhythme*, y sont présentées alternativement seules ou réunies, dans une série de *tableaux progressifs* répartis entre *huit classes* ou degrés d'avancement. (En général, chaque tableau résume les études antérieures et prépare à des études subséquentes.)

Sous le rapport de son application scolaire, la méthode est caractérisée : 1° par la simultanéité du travail d'élèves de forces musicales différentes dans une même salle, et par l'honorable mission qu'elle confère aux plus forts de faire étudier les plus faibles; 2° par la bonne *exécution* de solféges et de chants à plusieurs parties, d'une même classe ou de classes différentes, sans aucun accompagnement instrumental.

De la division rationnelle des matières, et de leur répartition logique dans l'ouvrage doivent résulter la clarté et la sûreté de l'enseignement; le classement exact des élèves, et la simultanéité du travail de tous dans la même salle, donnent à chacun d'eux la conscience de son propre degré d'avancement musical, et le désir de progresser vers les premiers rangs, ou de se maintenir à la

place qu'il a méritée. C'est ainsi que dans une école, par l'enseignement qui vient d'être décrit, *chaque chose et chacun doit se trouver à sa place*.

Les procédés de la méthode ont été créés ou choisis, d'ailleurs, pour que tout y soit sensible à la vue, appréciable à l'esprit, et facilement transmissible du maître ou du moniteur aux élèves, et des élèves mêmes à leurs jeunes parents. (Voir les tableaux de l'*escalier vocal*, de la *lecture rhythmique des figures de notes*, du *chant sur la main*, de l'*indicateur vocal* avec *clés et notes mobiles*, etc.)

II.

Division de la méthode en deux cours gradués.

L'ouvrage est divisé en DEUX COURS GRADUÉS que l'on peut faire étudier ensemble ou séparément.

Le 1er COURS, *enseignement primaire élémentaire* (tableaux 1 à 42), est formé d'abord des *huit classes* élémentaires dont les numéros d'ordre, IIe classe, IIIe classe, IVe, indiquent l'intervalle musical de *seconde*, de *tierce* ou de *quarte*, qu'on y étudie spécialement (tableaux 1 à 22), et dans lesquelles on trouve les premiers exercices de lecture rhythmique, de solmisation et de chant; après les tableaux de ces huit classes vient une *deuxième division de la huitième classe*, ou 2e-VIIIe, dans laquelle on revoit graduellement, et sous des formes mélodiques et rhythmiques plus variées, les intervalles déjà étudiés. Cette 2e-VIIIe (tableaux 23 à 42) conduit les élèves à la bonne exécution des chœurs religieux ou moraux publiés dans l'Orphéon. — Par appendices aux études du 1er COURS il y a deux tableaux de *plain-chant* pour l'application desquels on renvoie naturellement à la lecture courante des antiphonaires, des graduels et des autres livres de l'office noté.

Le 2e COURS, *enseignement primaire supérieur* (tableaux 43 à 73), contient la 3e-VIIIe CLASSE. C'est un cours complémentaire et de perfectionnement pour chacune des études du premier cours; conséquemment il mène les élèves à la lecture correcte et rapide de toutes les difficultés de la *mesure* et de l'*intonation*.

Ainsi donc en résumé : PREMIER COURS à l'usage des *écoles primaires élémentaires* et des élèves qui commencent la musique dans les colléges, les institutions de l'Université et les Cours pu-

blies de chant; DEUXIÈME COURS pour faire suite immédiate aux études du premier cours dans les *écoles primaires supérieures*, et dans les autres établissements d'instruction publique.

III.

Sur la rédaction en tableaux.

Les TABLEAUX DE CHANT sont dressés pour l'instruction des élèves, et chaque feuille contient les indications nécessaires pour qu'on puisse la faire étudier avec fruit. Le *gros texte* (pour les élèves) est rédigé en courts paragraphes numérotés et qui offrent un sens complet; ils sont dogmatiques ou synthétiques : le pourquoi et les décompositions analytiques, placés avant ou après les gros textes auxquels ils se rapportent, sont imprimés en *texte moyen* (pour le maître ou le moniteur); le *petit texte* est celui des *procédés* d'études ou d'exécution musicale.

En examinant la *table synoptique des tableaux de chant*, et en jetant ensuite un coup d'œil sur les tableaux mêmes, on prendra une idée encore plus exacte de la répartition générale des matières, de la gradation des études, et enfin de la marche rationnelle de la méthode et du but moral de l'ouvrage.

Quant aux qualités musicales strictement nécessaires pour diriger le chant d'une école, comme tout maître ou moniteur de lecture doit savoir former et assembler les sons syllabiques de la langue dont il montre les caractères, il est évident que, pour conduire dans la pratique du chant, il faut savoir former et assembler vocalement les sons musicaux indiqués par les notes; or, c'est ce que savent faire certainement les *élèves-maîtres* instruits par la méthode dans les écoles normales primaires, dans les cours normaux fondés à Paris par l'autorité municipale pour l'enseignement du chant par la méthode Wilhem[1], et aussi les moniteurs généraux de chant des bonnes écoles.

IV.

Objet du *Guide complet* de la méthode, et divisions de ce livre.

Le GUIDE *complet* DE LA MÉTHODE (brochure in-8°) est *indis-*

1. Ces cours ont lieu trois fois par an, à la Halle aux draps, sous la direction de M.-J. Hubert, et sous la surveillance d'une commission spéciale nommée par le Comité central, et composée de MM. Orfila, président, Bessas-Lamégie, Demoyencourt, Gide, Jomard et Pompée.

pensable au *professeur* pour le diriger dans l'emploi simultané des *tableaux* pendant le temps accordé à l'enseignement du chant dans quelque établissement que ce soit. Les procédés de l'*écriture musicale* sont décrits dans l'un des chapitres spéciaux de ce guide.

Ce GUIDE DE LA MÉTHODE se compose de *trois parties*, dont voici la table sommaire :

La *première partie*, divisée en paragraphes numérotés, traite de l'organisation générale du chant, de la formation successive des groupes, et de l'utilité de chaque objet du matériel.

La *seconde partie* est formée de six chapitres spéciaux auxquels il est renvoyé, dans le courant de la première partie, pour les détails de procédés. Tels sont :

1° Les devoirs du moniteur général du chant;

2° Le chant par écho;

3° L'écriture musicale;

4° Les procédés relatifs à l'emploi de l'*indicateur vocal*, qui sont reproduits page 203 de ce MANUEL;

5° La direction de la méthode suivant le mode mutuel, hors d'une école communale d'enfants;

6° Enfin, la direction de la méthode suivant le mode simultané.

La *troisième partie* comprend les remarques sur la composition des tableaux et sur quelques-uns des procédés de la méthode.

Sous le titre de *Complément du Guide*, on a réuni *divers documents historiques*, dont nous recommandons particulièrement la lecture à MM. les professeurs.

INSTRUCTION SPÉCIALE

SUR L'EMPLOI DU MANUEL MUSICAL

POUR L'ENSEIGNEMENT COLLECTIF ET SIMULTANÉ.

Cette *édition manuelle* in-8° des *Tableaux de la* MÉTHODE WILHEM, à laquelle les grands tableaux renvoient souvent, offre un double objet d'utilité.

En premier lieu, elle fournit à MM. les professeurs qui en-

seignent avec les tableaux in-fol. de cette méthode, la PARTITION des solféges ou des chants dont les parties séparées sont imprimées sur des tableaux différents, et que l'on fait exécuter simultanément par des groupes d'élèves éloignés les uns des autres.

En second lieu, et c'est là l'utilité principale de cette édition manuelle, elle peut être mise dans toutes les mains, soit pour l'enseignement mutuel, par groupes d'élèves exactement classés; soit pour l'enseignement simultané d'élèves assis par rangées sur des bancs ou sur des gradins; soit enfin, pour servir aux études de préparation ou de répétition de ceux qui suivent les cours de chant.

I.

Emploi du *Manuel musical* dans l'enseignement mutuel

S'il s'agit du mode d'enseignement par groupes de chant d'une force musicale graduée, les élèves qui ont le manuel en main, lisent et suivent sur leur exemplaire les études que d'autres élèves peuvent suivre, en même temps, sur les grands tableaux appendus; et, quant à la direction générale de l'ensemble des groupes de chant et aux soins de détail, le professeur opère alors d'après le *Guide complet* de la méthode, telle qu'elle est mise en action dans les écoles communales (enfants et adultes-hommes) et dans les grands Cours de chant (voir dans le Guide, pages 1 à 46).

II.

Emploi du *Manuel musical* pour l'enseignement collectif et simultané, quand tous les élèves sont assis par rangées, soit de plain-pied, soit sur des gradins.

Mais s'il s'agit d'un enseignement collectif et simultané (lorsque des obstacles de localité, ou que d'autres difficultés empêchent de grouper les élèves selon leurs forces musicales respectives), l'emploi du *Manuel musical* devient fort différent; et pour ce mode d'enseignement, l'ouvrage offre de grands avantages par le rappel fréquent des portions de texte et par la reproduction, en *partition*, des parties vocales qui ont été étudiées séparément. (Voir dans le GUIDE, pages 45 et 46.)

Remarques sur l'étude des portions vocales du *Manuel musical*.

Dans ce *Manuel musical* des élèves de la méthode WILHEM, les *parties séparées* des solféges et des *chants* qui devront s'exé-

cuter en chœur, se présentent d'abord isolément, et classées selon que l'intervalle le plus grand de ces parties vocales est celui de *seconde*, de *tierce*, de *quarte*, etc.; la PARTITION de l'ensemble des *parties séparées* se trouve ensuite imprimée dans les pages de la classe la plus avancée de celles qui concourent à cet ensemble.

Ainsi, par exemple, les exercices progressionnels de l'intervalle de *tierce* (page 40) pouvant s'exécuter avec les exercices sur l'intervalle de *septième* (page 71), on retrouve imprimé en PARTITION, à la page 71, les exercices de la page 40, afin qu'il soit facile de les faire solfier encore séparément, avant de les faire exécuter à deux parties. Il en est de même pour tous les *solféges* et les autres *chants* de la méthode : tels sont le n° 5 de la page 100 et le n° 5 de la page 110 qui sont reproduits en PARTITION avec le n° 3 de la page 114, afin que le professeur puisse faire repasser les deux parties anciennes et étudier la nouvelle, avant de faire opérer la réunion des trois.

Pour la lecture du texte on se conformera aux procédés indiqués dans le GUIDE, page 3, alinéa 9.

NOTE

DES OBJETS NÉCESSAIRES AU PROFESSEUR D'UN COURS DE CHANT PAR LE MODE SIMULTANÉ,

avec le Manuel de la méthode Wilhem.

1° Un exemplaire du *Manuel*.

2° Un exemplaire du *Guide complet de la Méthode*.

Ce *Guide complet*, dont la table a été donnée précédemment page XIV, est nécessaire au professeur, quel que soit le mode d'enseignement qu'il suive avec la méthode, parce que ce livre contient des renseignements utiles sur quelques accessoires dont on peut faire usage dans tous les cas; tels sont les *chants généraux*, dans le chapitre des *Devoirs du moniteur général;* et d'autres détails dans les chapitres spéciaux du *Chant par écho*, de l'*Écriture musicale*, et de l'*Emploi des grands tableaux hors d'une école*, chapitres dont on n'a pas dû grossir, inutilement pour tous les élèves, le volume des *deux cours de la méthode*, in-8°.

3° Un *diapason* en acier, pour donner ou faire donner la tonique dont on doit entonner l'accord parfait avant de commencer l'exécution vocale d'un morceau.

4° Une petite *baguette* à battre la mesure, pour faire suivre les élèves sur l'*indicateur vocal;* et pour frapper le petit coup qui fait répondre en *écho* au ton donné par le professeur, ou pour frapper les deux coups précipités qui font interrompre à l'instant même toute exécution musicale.

5° Ardoises et crayons pour l'*Écriture musicale*.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DES ÉTUDES DE LA MÉTHODE B. WILHEM.

AVIS. — 1° En examinant cette table des matières, dans l'ordre numérique des tableaux 1 à 42 pour le Ier *cours*, et 43 à 73 pour le IIe *cours*, on s'assurera de l'ordre progressif dans lequel les diverses difficultés d'*intonation* et de *rhythme* sont présentées seules ou réunies, depuis les premiers éléments de la *lecture musicale* et du *chant élémentaire* jusqu'à l'entière solution des difficultés vocales et rhythmiques.

2° En suivant horizontalement, de gauche à droite, les colonnes de cette table, on verra comment et combien les études d'une même nature y sont fractionnées, afin que, revenant par trois fois à ces études et rattachant, dans chaque espèce, des notions nouvelles aux notions déjà acquises, les élèves arrivent d'une manière logique et sûre à des résultats de plus en plus satisfaisants pour eux et pour les autres.

3° Enfin, si après cette vue générale de l'ouvrage on vient à en considérer les détails sur les tableaux mêmes, on jugera de la simplicité et de la popularité des moyens imaginés ou choisis par l'auteur; on appréciera peut-être les avantages et l'agrément du chant en *parties*, dès le début des études élémentaires ; et l'on ne doutera pas des idées de morale et d'ordre qui ont déterminé le choix des paroles qui se chantent en *chœur*.

ÉTUDES AFFECTÉES A CHAQUE CLASSE.	Ier COURS A L'USAGE DES ÉCOLES PRIMAIRES ÉLÉMENTAIRES ET DES COMMENÇANTS DANS LES COLLÉGES, LES INSTITUTIONS DE L'UNIVERSITÉ, LES PENSIONNATS, ETC. (42 tableaux en 50 feuilles.)		IIme COURS DESTINÉ AUX ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES ET AUX AUTRES ÉTABLISSEMENTS POUR FAIRE SUITE AUX ÉTUDES DU Ier COURS. (31 tableaux en 45 feuilles.)
	A. CLASSES ÉLÉMENTAIRES (I A VIII.)	B. 2e-VIIIe CLASSE. (2e SECTION DE LA VIIIe CLASSE.)	C. 3e-VIIIe CLASSE. (3e SECTION DE LA VIIIe CLASSE.)
PRÉPARATIONS VOCALES ET RHYTHMIQUES.	**Ire CLASSE. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES.** Tableaux. 1 *Escalier vocal* et signes *manuels* du ton et demi-ton. — Premières définitions du vocabulaire musical. 2 Figures des notes et des silences. — Lecture des signes de durée. 3 A. Grande portée de 11 lignes et petites portées de 5 lignes. — Diapason ou étendue des voix. — Les 3 clefs. B. *Mains musicales*, par B. W. — Noms des cinq doigts et des cinq lignes avec clef de sol. 4 Iers Exercices sur la mesure et 1re lecture rhythmique. — 1re Solmisation mesurée. *Signes usuels.* 5 Lecture rhythmique des figures de note *ronde, blanche* et *noire*. — Nom des interlignes. — Solmisation. 6 Lecture rhythmique des *silences* de ronde, blanche et noire. — Emploi de la *blanche pointée.* — Solmisation. 7 A. Solmisation de la gamme et de l'accord parfait avec des chiffres. — Suite du vocabulaire usuel. B. *Classification de la méthode.* — Sons attaqués.		
INTERVALLE DE SECONDES ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.	**IIe CLASSE. — SECONDES.** 8 1re Analyse de l'intervalle de *seconde.* — Préparation vocale sur la main. — Solmisation progressionnelle et mesurée des 2des. — Suite des *signes usuels.* 9 Suite de la solmisation progressionnelle. Table des *mouvements principaux.* — 1er *Chant des secondes.* (Solmisation simultanée avec la VIe classe.)	**DIVISION DES SECONDES.** Tableaux 23 A. *Escalier chromatique.* — Dièse, bémol, bécarre. B. 2e Analyse et 2e solmisation de la *seconde; types* pour l'intonation de cet intervalle. 24 Modèles des *gammes majeures.* — Ordre des dièses et des bémols — Armures des clefs. (A faire étudier entre les tableaux 23 à 40.) 25 *Mode mineur.* — Différence de l'armure entre le mineur et le majeur. *Modes relatifs.* (*Idem.*) 26 Solféges en *parties* avec d'autres divisions de la 2e-VIIIe (3ces et 4tes). — 1re Étude des notes *syncopées.* 27 Notes *coulées* et notes *détachées.* — Solfége d'application (à 2 parties).	**DIVISION DES SECONDES.** Tableaux. 43 3e Analyse et 3e solmisation de la *seconde.* — Parties d'accompagnement pour les autres divisions de la 3e-VIIIe (3ces, 4tes et 5tes).
INTERVALLE DE TIERCE ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.	**IIIe CLASSE. — TIERCES.** 10 1re Analyse de l'intervalle de *tierce.* — Préparation vocale sur la main. — Solmisation progressionnelle et mesurée des *tierces.* 11 Suite de la solmisation progressionnelle. — 1er *Chant* des *tierces.* — Table générale des notes et des silences de même durée. (Solmisation simultanée avec la VIIe classe.)	**DIVISION DES TIERCES.** 28 2e Analyse et 2e solmisation de la *tierce; types* pour l'intonation de cet intervalle. — Chants de la division actuelle en *parties* avec elle-même, et avec une autre division de la 2e-VIIIe (4tes). 29 Solféges et chants. (*Idem*, 2des, 4tes et 5tes).	**DIVISION DES TIERCES.** 44 3e Analyse et 3e solmisation de la *tierce.* — Chants et solféges de la division actuelle, en *parties* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 3e-VIIIe (2des, 4tes). 45 Chants et solféges en *parties* avec d'autres divisions de la 3e-VIIIe (2des, 4tes, 5tes, 6tes, 8ves).
INTERVALLE DE QUARTES ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.	**IVe CLASSE. — QUARTES.** 12 1re Analyse de l'intervalle de *quarte.* — Préparation vocale sur la main. — Solmisation progressionnelle et mesurée des *quartes.* 13 Suite de la solmisation progressionnelle. — 1er *Chant* des *quartes.* — Ire Lecture rhythmique des *croches.* (Solmisation simultanée avec la VIe classe.) Suivez colonne D.]	**DIVISION DES QUARTES.** 30 2e Analyse et 2e solmisation de la *quarte; types* pour l'intonation de cet intervalle. — Chant et solféges de la division actuelle, en *partie* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 2e-VIIIe, (2des, 3ces, 5tes et 6tes). *Portamento* ou port de voix. 31 Mesures à 2 temps. — *Chants* et *solféges.* (*Idem*, 3ces et 5tes). [Suivez colonne E.]	**DIVISION DES QUARTES.** 46 3e Analyse et 3e solmisation de la *quarte.* — Chants et solféges de la division actuelle, en *parties* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 3e-VIIIe 2des, 3ces, 5tes et 6tes). 47 Solféges en *parties* avec d'autres divisions de la 3e-VIIIe (2des, 3ces et 5tes). 48 Solféges à plusieurs parties. [Suivez colonne F].

SUITE DES ÉTUDES AFFECTÉES A CHAQUE CLASSE.

SUITE DU Ier COURS

A L'USAGE DES ÉCOLES PRIMAIRES ÉLÉMENTAIRES
ET DES COMMENÇANTS
DANS LES COLLÉGES, LES INSTITUTIONS DE L'UNIVERSITÉ, LES PENSIONNATS, ETC.
(42 tableaux en 50 feuilles.)

SUITE DU IIme COURS

DESTINÉ AUX ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES
ET AUX AUTRES ÉTABLISSEMENTS
POUR FAIRE SUITE AUX ÉTUDES DU 1er COURS
(31 tableaux en 45 feuilles.)

INTERVALLE DE QUINTES ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.

INTERVALLE DE SIXTES ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.

INTERVALLE DE SEPTIÈMES ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.

INTERVALLE D'OCTAVES, INTERVALLES REDOUBLÉS ET ÉTUDES RHYTHMIQUES.

D. SUITE DES CLASSES ÉLÉM. (I A VIII.)

Ve CLASSE.— QUINTES.

Tableaux.

14 1re Analyse de l'intervalle de *quinte*.— Préparation vocale sur la main.—Solmisation progressionnelle et mesurée des 5tes.

15 Suite de la solmisation progressionnelle.— 1er *Chant* des *quintes*. —Suite de la lecture rhythmique des croches.

(Solmisation simultanée avec la VIIIe classe.)

VIe CLASSE.— SIXTES.

16 1re Analyse de l'intervalle de *sixte*.—Préparation vocale sur la main.—Solmisation progressionnelle et mesurée des 6tes.

17 Suite de la solmisation progressionnelle.— 1er *Chant* des *sixtes*. —Suite de la lecture rhythmique des croches.

(Solmisation simultanée avec la 2e ou avec la IVe classe.)

VIIe CLASSE.—SEPTIÈMES.

18 1re Analyse de l'intervalle de *septième*.— Préparation vocale sur la main.— Solmisation progressionnelle et mesurée des 7mes.

19 Suite de la solmisation progressionnelle. — 1er *Chant* des *septièmes*.— 1re Lecture rhythmique avec *noire pointée*.

(Solmisation simultanée de la IIIe classe.)

VIIIe CLASSE. — OCTAVES.

20 1re Analyse de l'intervalle d'*octave*.— Préparation vocale sur la main.—Solmisation progressionnelle et mesurée des 8^ves.

21 Suite de la solmisation progressionnelle.—1er *Chant* des *octaves*. —Suite de la lecture rhythmique avec noire pointée.

22 *Récapitulation* vocale et rhythmique.

[Pour le tableau 23, voyez colonne B.]

(Solmisation simultanée avec la Ve classe.)

E. SUITE DE LA 2e-VIIIe CLASSE.

(2e SECTION DE LA VIIIe CLASSE.)

DIVISION DES QUINTES.

Tableaux.

32 2e Analyse et 2e solmisation de la *quinte*; *types* pour l'intonation de cet intervalle.—Chants et solféges de la division actuelle; en *parties* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 2e-VIIIe (3^ces et 4tes).

33 *Mesure à 3 temps*.— Canon à 2 parties.

34 1re Lecture avec *clef de fa* sur la main et sur la portée. Solfége à 2 parties.

35 Table générale des *signes de mesures*.—Chants en *parties* avec d'autres divisions de la 2e-VIIIe (3^ces et 4tes).

DIVISION DES SIXTES.

36 2e Analyse et 2e solmisation de la *sixte*; *types* pour l'intonation de cet intervalle.— Chants de la division actuelle, en *parties* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 2e-VIIIe (4tes et 5tes).

37 Mesure à 6/8.— Chœur d'application.

38 *Appogiatures*.—Clef d'*ut* première *ligne*.—Solfége d'application à 2 parties.

DIVISION DES SEPTIÈMES.

39 2e Analyse et 2e solmisation de la *septième*.— *Triolets*.—Solfége d'application, à 2 parties.

DIVISION DES OCTAVES.

40 2e Analyse et 2e solmisation de l'*octave*.—Chœur à 3 parties.

41 *Applications générales des études du 1er cours*. — A. Chants français (choral, couplets, canon).— B. Chant latin (offertoire à 3 parties, par Perne).

42 L'*Indicateur-vocal* avec clefs et notes mobiles, par B. W. (Voir le *Guide* pour les procédés.)

NOTIONS DE PLAIN-CHANT.

A. Notes et signes en usage dans le *plain-chant*, exercice pratique.
B. Distinction des *modes* ou *tons* du plain-chant; remarques sur la pratique.
(Voir le *Guide* pour les notions historiques et théoriques.)

• Feuille de notes à copier et à mesurer.

FIN DU PREMIER COURS.

[Pour le tableau 43, 1er tableau du 2me *Cours*, voyez colonne C.]

F. SUITE DE LA 3e-VIIIe CLASSE.

(3e SECTION DE LA VIIIe CLASSE.)

DIVISION DES QUINTES.

Tableaux.

49 3e Analyse et 3e solmisation de la *quinte*.— *Syncopes* régulières et syncopes brisées.—Solféges de la division actuelle en *parties* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 3e-VIIIe (4tes et 6tes).

50 Marches à 3 parties.— (*Idem*, 4tes et 5tes).

51 Solféges.— (*Idem*, 2des, 3^ces et 4tes).

DIVISION DES SIXTES.

52 3e Analyse et 3e solmisation de la *sixte*.—Solféges de la division actuelle, en *parties* avec elle-même et avec d'autres divisions de la 3e-VIIIe.

53 Chants et solféges.— (*Idem*, 3^ces, 4tes, 5tes et 8^ves).

54 A. 2e Etude du 6/8.— B. Chant d'application à 3 parties.

55 Solféges à 2 parties.

56 A. Table des *modulations* ordinaires; solféges d'application. B. Tons et modes *incertains*; solféges d'application.

57 Canons et solféges à 3 et à 2 parties.

58 Air de la Molinara varié.

59 Fin des *études rhythmiques* du 6/8. Solfége d'application à 2 parties.

DIVISION DES SEPTIÈMES.

60 3e Analyse et 3e solmisation de la *septième*.—Solféges à plusieurs parties.

61 A. Mesure à un *temps* et à cinq *temps*, solfége d'application à 2 parties. — B. Clef d'ut à toutes positions

62 Solféges à 2 parties avec le tableau 65.

63 Solféges à 2 parties avec le tableau 66.

64 A.-B. Analyse mélodique de la *phrase musicale*

65 Solféges à 2 parties avec le tableau 62.

66 Solféges à 2 parties avec le tableau 63.

67 A. *Tons enharmoniques*.— Table générale des armures. B. Solféges avec changements de clefs.

DIVISION DES OCTAVES.

68 A. 3e Analyse et 3e solmisation de l'*octave*.—Solféges à plusieurs parties.—B. Remarques sur le *scandé*.

69 Solféges en canon à 3.

70 A. Intervalles *redoublés*.— B. Solfége d'application.

71 A. Remarques sur les intervalles *diminués* et *augmentés*. B. Solfége d'application.

72 *Duetto* des solféges d'Italie.

73 A.-B. Deux morceaux composés par Perne pour les *concours de solfége* du Conservatoire de Paris.

TABLEAUX COMPLÉMENTAIRES.

1 A.-B. Origine et génération des sons de la gamme diatonique et de la gamme chromatique.
A. Aperçu historique des progrès de la notation musicale.
B. Recherches sur la *main harmonique* des anciens, comparée aux *mains musicales* de M. B. Wilhem.

MANUEL
DE
LECTURE MUSICALE
ET
DE CHANT ÉLÉMENTAIRE.

PREMIER COURS.
ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ÉLÉMENTAIRE.

PREMIÈRE CLASSE.
TABLEAU 1.

(Voyez, page XXXIX l'instruction spéciale sur l'emploi de ce *Manuel* pour l'enseignement collectif et simultané.

§ 1. SON EN GÉNÉRAL; SONS MUSICAUX; MUSIQUE VOCALE OU INSTRUMENTALE.

* —Vous entendez parler, vous entendez chanter, et le bruit frappe votre oreille :

1. On appelle *son*, en général, tout ce que l'oreille entend.

☞ Les sons de la parole se nomment *sons oratoires*; ils s'écrivent avec les lettres de l'alphabet *a, b, c*, etc. Une succession de sons confus ne produit que du *bruit*.

* — Chantez, après moi, ces paroles: *Dieu de bonté, reçois nos vœux* [1].

2. Les sons que la voix peut suivre et imiter en chantant (comme on vient de le faire) se nomment sons *musicaux*; une succession de sons musicaux produit de la *musique*.

3. La musique composée pour les *voix* se nomme *musique vocale;* la musique composée pour les *instruments* s'appelle *musique instrumentale.*

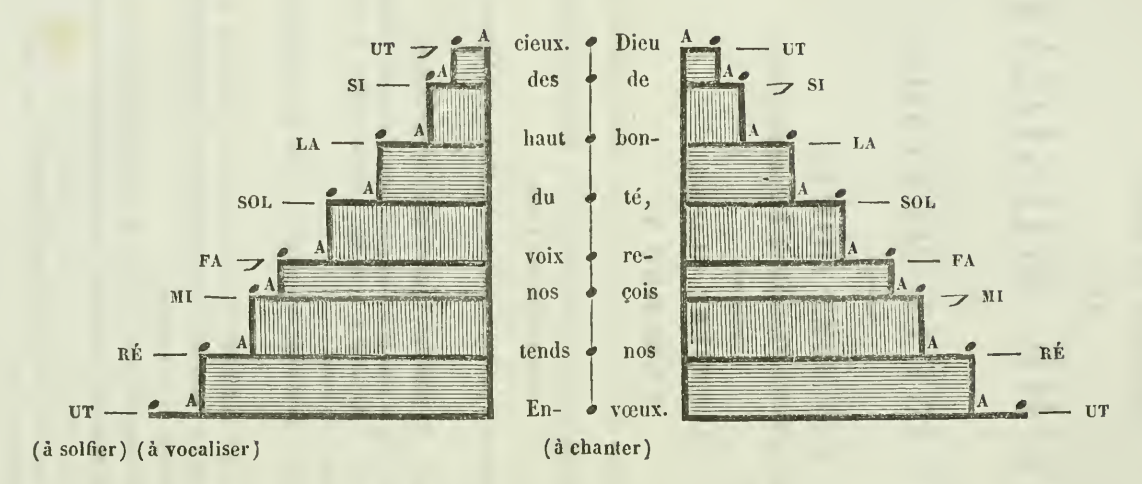
---

(1) Chanter seul ces paroles deux fois sur la gamme descendante (*do si la sol* / Dieu de bon-té, etc.) et les faire chanter ensuite aux élèves.

Tableau 1.

§ 2.

ESCALIER VOCAL. — GAMME SOLFIÉE, VOCALISÉE ET CHANTÉE. — INTERVALLE DE TON ET DE DEMI-TON. — SIGNES MANUELS.



4. Pour étudier la musique vocale, on procède par trois sortes d'exercices, qui sont : *solfier*, *vocaliser* et *chanter*.

a. *Solfier*, c'est donner à chaque son musical le nom propre qui lui appartient, comme :

* — L'escalier vocal est formé de 7 degrés (marches), savoir : 2 grands, 1 petit, 3 grands, 1 petit. (Montrer et compter les 7 degrés de l'escalier vocal.)

7. La suite des huit sons : *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*, se

Tableau 1.

ut ou *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do* [1].

b. *Vocaliser*, c'est proférer les sons musicaux sur une voyelle, comme:

a a a, etc. [2].

c. *Chanter*, c'est prononcer des paroles en émettant des sons musicaux, comme :

Entends nos voix du haut des cieux [3].

* — Entre chaque syllabe du chant, *Entends nos voix*, il y a une distance. (Voir ces distances au centre de l'escalier.)

5. La distance d'un son à un autre, plus *aigu* (haut) ou plus *grave* (bas), se nomme un *intervalle*

6. L'intervalle *do-ré* est un *ton*, et l'intervalle *mi-fa*, plus petit de moitié, est un *demi-ton* [4].

nomme *gamme*; cette gamme comprend cinq tons et deux demi-tons [5].

8. La gamme qui procède principalement par tons consécutifs (qui se suivent) comme *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*, s'appelle *gamme diatonique*.

9. Lisons et solfions la gamme diatonique, en faisant, avec la main droite, des *signes manuels* qui nous rappelleront les *tons* et les *demi-tons* de l'escalier vocal [6].

(Voir, *Tableau* 1, dans le *Questionnaire* général placé à la fin de ce 1er Cours.)

---

(1) Solfier ces syllabes, en les faisant suivre du doigt le long des degrés de l'escalier vocal, et dire ensuite : Vous venez de *solfier*.

(2) Vocaliser, en suivant la voyelle *A* sur les degrés de l'escalier, et dire : Vous venez de *vocaliser*.

(3) Chanter, en suivant ces paroles au centre de l'escalier, et dire : Vous venez de *chanter*.

(4) Montrer ce ton et ce demi-ton, à droite et à gauche de l'escalier.

(5) Montrer et compter les cinq tons et les deux demi-tons de la *gamme*.

(6) *N. B.* Les *signes manuels* consistent à représenter ostensiblement l'intervalle de *ton* par le mouvement, élevé ou abaissé, de la main droite entièrement ouverte (la paume de la main étant tournée vers la terre), le *demi-ton* se marque par la main à demi fermée [voir, autour de l'escalier vocal, la petite ligne droite (— pour la main ouverte) et la ligne crochue (⌐ pour la main fermée.]

Exercices. 1° Faire les signes manuels sans chanter, en lisant sur l'escalier vocal les syllabes *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*; 2° solfier la gamme en effectuant les signes manuels du *ton* et du *demi-ton*.

TABLEAU 2.

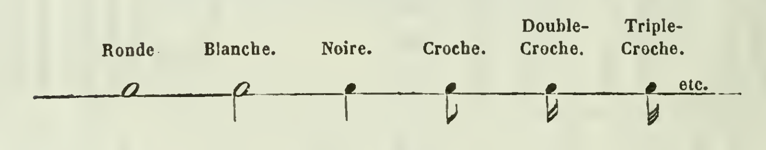
§ 1.

FIGURES DES NOTES ET DES SILENCES.

1. On appelle *notes* les caractères dont on se sert pour *écrire la musique*, et l'on nomme *silences* les signes employés pour remplacer les notes quand la voix ou l'instrument doit s'interrompre ou se taire.

2. Voici les diverses *figures* de notes et de silences [1].

NOTES.



SILENCES.

Pause. Demi-Pause. Soupir. Demi-Soupir. Quart de Soupir. Demi-quart de Soupir.

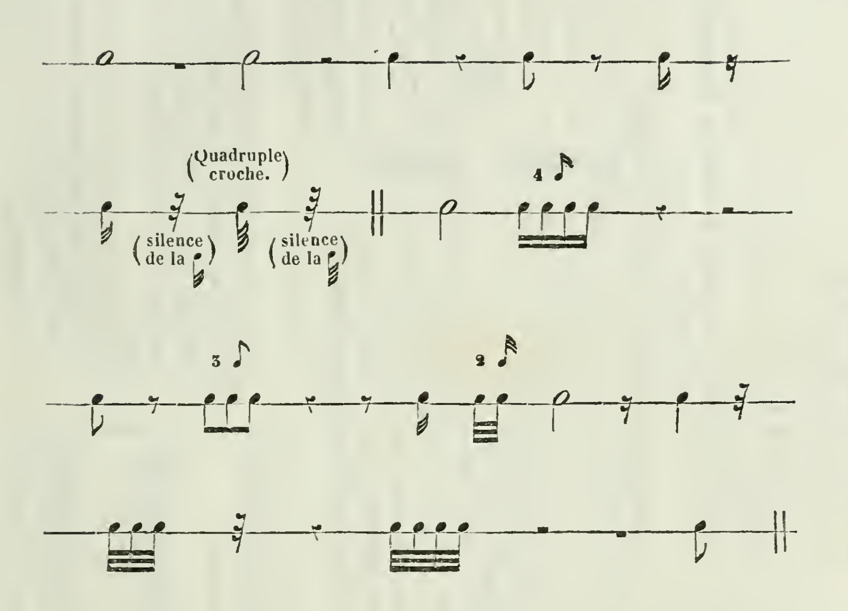
---

(1) Faire remarquer la forme des diverses figures de notes et de silences : 1° La *o* comme un zéro ; la comme la ronde avec une queue ; la un gros point noir et une queue ; la comme la noire avec un crochet à la queue ; la avec deux crochets, etc. — 2° La sous la ligne ; la sur la ligne ; le comme une petite hachette ; le comme un 7 ; le deux crochets comme la ; le trois crochets comme la , etc. — 3° Avec l'index de la main droite, dessiner en l'air les figures de notes et de silences, comme si on les traçait sur un tableau noir.

N. B. Quand il y a un tableau noir, on peut écrire et faire écrire les notes et les silences avec de la craie.

§ 2.

LECTURE DES FIGURES DE NOTES ET DE SILENCES[1].



(Voir, *Tableau* 2, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

---

(1) 1° Dire que les queues de notes peuvent être tournées vers le bas ou vers le haut (selon une règle qui sera donnée au tableau 3-*A*), et que les croches peuvent être attachées ensemble par une barre transversale, comme au lieu de ; les doubles-croches par deux barres, comme au lieu de , etc.

2° Faire suivre avec le doigt chaque note ou chaque groupe de notes et chaque silence, en les nommant au fur et à mesure. (Application du système de récompenses qui aura été adopté, soit en faisant monter d'un rang dans le groupe des élèves, soit en marquant un bon point, en donnant un jeton, etc.)

Tableau 2

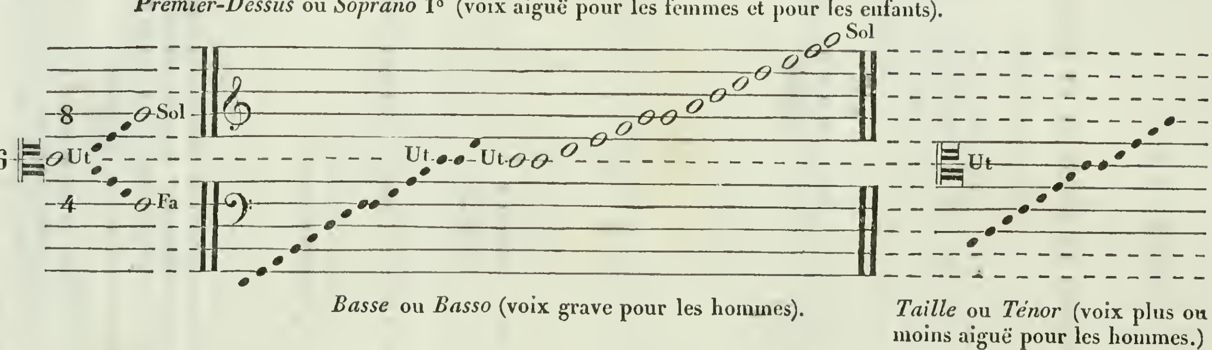
Tableau 3—*A*.

TABLEAU 3—*A*.

§ 1.

GRANDE PORTÉE DE ONZE LIGNES. — PORTÉE ORDINAIRE DE CINQ LIGNES. — DIAPASONS DES VOIX.

Premier-Dessus ou *Soprano* 1° (voix aiguë pour les femmes et pour les enfants).



Basse ou *Basso* (voix grave pour les hommes).

Taille ou *Ténor* (voix plus ou moins aiguë pour les hommes.)

1. La *portée musicale* est un assemblage de cinq lignes horizontales qui se comptent de bas en haut.



a. Les notes se posent sur les lignes et entre les lignes de la *portée*. (A vérifier ci-dessus.)

rares ; ce sont : la *Basse-Contre*, plus grave que la Basse ; le *Bariton*, entre la Basse et le Ténor ; le *Haut-Ténor*, plus aigu que le Ténor ordinaire ; et le *Contralto*, ou troisième Dessus, voix grave pour les femmes et les enfants.

2° On appelle aussi diapason un petit instrument formé de deux branches d'acier qui, mises en vibration, donnent le son *la*.

Tableau 3-*A*.

☞ Au-dessous de la troisième ligne, les queues de notes sont ordinairement tournées vers le haut; au-dessus de cette troisième ligne, les queues de notes sont tournées vers le bas. (A vérifier.)

2. L'étendue de la voix, du grave à l'aigu, se nomme *diapason*.

☞ Le diapason des voix ordinaires est de 12 notes diatoniques; les voix non exercées ont souvent un diapason moins développé.

a. On voit, en tête de ce tableau, le diapason de la Basse ou *Basso*, du Premier-Dessus ou *Soprano* 1°, et de la Taille ou *Ténor* [1].

b. Le Second-Dessus ou *Soprano* 2° est une voix qui monte moins que le premier-dessus, mais qui descend davantage.

☞ 1° Outre les voix qui viennent d'être dénommées, il y en a encore quatre autres, mais elles sont plus

(Faire entendre aux élèves le *la* au diapason.)

3. Il faut une *grande portée* de 11 lignes pour noter les 23 sons diatoniques du diapason général des voix [2].

a. Mais, pour écrire les 12 notes de chaque diapason particulier, on n'emploie que des *petites portées* de cinq lignes qui sont prises dans la grande portée [3].

4. On appelle *clef* le caractère de musique qui est placé au commencement d'une portée, afin de déterminer le nom de la ligne d'où l'on part pour nommer les autres lignes et les interlignes. Il y a 3 clefs: la clef d'*ut* 𝄡, la clef de *sol* 𝄞, et la clef de *fa* 𝄢 [4].

---

(1) Faire glisser l'index le long des notes de chacun de ces diapasons, en disant : diapason de la *Basse* ou *Basso*, voix grave pour les hommes; diapason du *Premier-Dessus* ou *Soprano primo*, voix aiguë pour les femmes ou les enfants; diapason de la *Taille* ou *Ténor*, voix plus ou moins aiguë pour les hommes.

(2) Compter les onze lignes de la grande portée et les vingt-trois notes du *fa* grave au *sol* aigu.

(3) Compter les cinq lignes des petites portées et les notes de chaque diapason; constater que les lignes des petites portées sont réellement prises dans les lignes de la grande portée.

(4) Voir les trois clefs en tête de ce tableau, et les faire dessiner en l'air, ou sur le tableau noir, comme on a dû dessiner les figures de notes et de silences.

TABLE DU RAPPORT DES CLEFS

Et exemples des PORTÉES ORDINAIRES *tirées de la* GRANDE PORTÉE *pour les diverses voix d'hommes, de femmes ou d'enfants.*

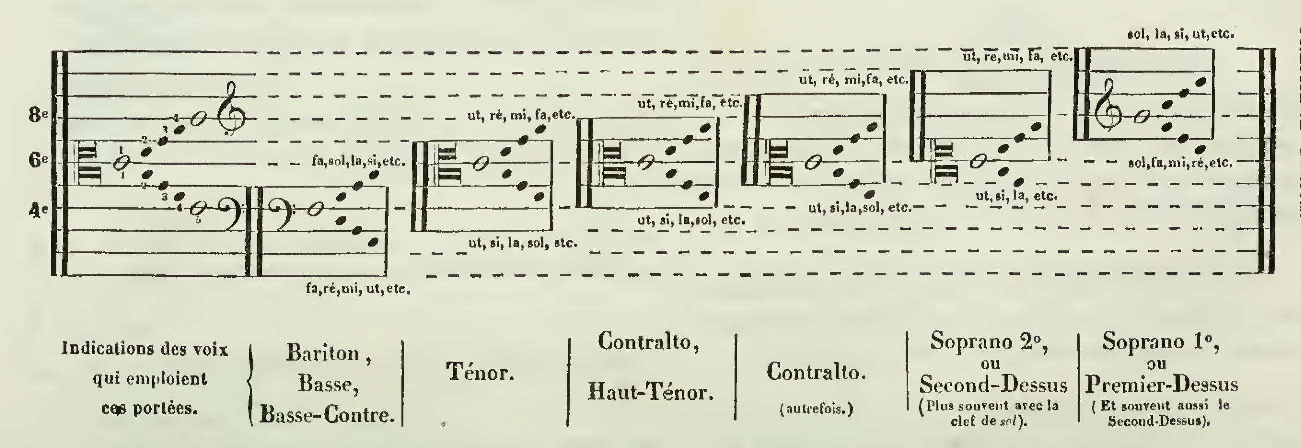


Tableau 3—*A.*

Tableau 3—*A*.

§ 2.

RAPPORTS DES CLEFS.

5. Cinq notes diatoniques au-dessus de la *clef d'ut*, c'est la *clef de sol*, et cinq notes au-dessous, c'est la *clef de fa*.

(A examiner en tête de la table ci-contre.)

a. La clef d'*ut* est traversée par la 6ᵉ ligne de la grande portée; la clef de *fa* par la 4ᵉ ligne, et la clef de *sol* par la 8ᵉ ligne.

A vérifier ci-dessus.)

6. On nomme *fa* la note coupée par la ligne qui passe entre les deux points de la *clef de fa*, et l'on part de ce *fa* pour nommer les autres notes.

(Voir l'exemple ci-dessus.)

7. On nomme *ut* la note coupée par la ligne qui passe entre les deux branches de la *clef d'ut*, et l'on part de cet *ut* pour nommer les autres notes.

(Voir les exemples ci-dessus.)

8. On nomme *sol* la note coupée par la ligne qui passe dans le rond de la *clef de sol*, et l'on part de ce *sol* pour nommer les autres notes.

(Voir l'exemple ci-dessus.)

☞ L'*ut* de la *clef d'ut* est *aigu* pour les basses et les ténors, mais il est *grave* pour les dessus.

(A vérifier, en suivant de gauche à droite, la ligne de la clef d'*ut*.)

*— Vous allez commencer par apprendre à lire la musique avec *clef de sol*, parce que cette clef est celle des *dessus* et de plusieurs instruments fort usités, tels que le violon, la flûte, la guitare, etc.

☞ Dans le commerce de musique, presque tous les chants de ténors sont notés avec *clef de sol* pour en faciliter la lecture aux amateurs; mais on voit, par les exemples ci-dessus, qu'ils devraient être écrits avec *clef d'ut*.

(Voir, *Tableau* 3—*A*, dans le *Questionnaire* général du Iᵉʳ Cours.

TABLEAU 3—*B.*

§ 1.

MAINS MUSICALES, PAR B. WILHEM

NOMS DES CINQ DOIGTS ET DES CINQ LIGNES AVEC 𝄞.

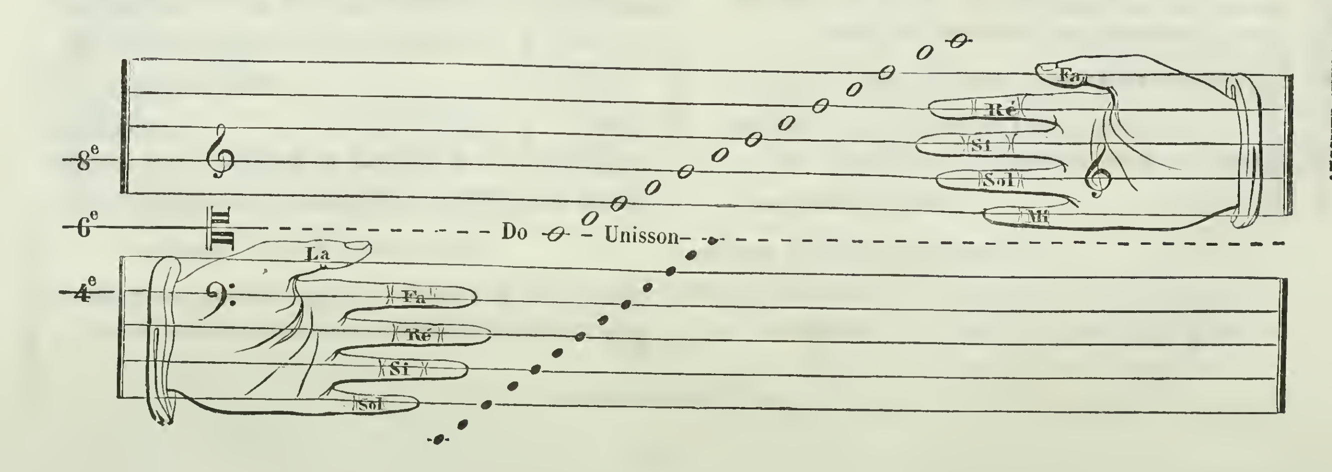


Tableau 3—*B.*

Tableau 3—*B*.

1. Dans la méthode que nous suivons, les cinq doigts de la main droite, ouverts et placés comme ci-dessus, représentent la *portée du Ier Dessus ;* et les cinq doigts de la main gauche réprésentent la *portée de la basse.*

(Montrer les mains de ce tableau en disant: main des *dessus*, main de la *basse*.)

2. Le moyen d'apprendre le nom des cinq lignes, à l'aide du nom des cinq doigts, étant partout à notre disposition, les bons élèves sauront bientôt lire la musique avec 𝄞.

☞ Etudiez aujourd'hui la main et la portée avec 𝄞 vous étudierez la main et la portée avec 𝄢: quand vous aurez à lire immédiatement sur cette portée.

* Regardez l'intérieur de votre main droite, ayant les doigt placés et écartés comme ceux des mains de ce tableau; et, avec l'index de la main gauche, touchez les doigts de la main droite à l'endroit des noms: *mi-sol-si-ré-fa* [1].

Procédé pour faire apprendre la main dans la leçon actuelle.

1° Commencer par toucher soi-même toutes les positions diatoniques depuis l'*ut* grave jusqu'au *la* aigu; 2° recommencer et exiger que chaque élève touche de la même manière; 3° toucher de nouveau la même succession en la faisant solfier; 4° toucher et nommer (sans solfier) les cinq doigts seuls, dans l'ordre ascendant et descendant (*mi sol-si-ré-fa* et *fa-ré-si-sol-mi*), puis toucher encore, mais en passant plusieurs fois de chaque doigt à chacun des autres (comme le marque l'exercice noté à la page 12).

2° Après avoir appris parfaitement le nom des doigts, on passera, page suivante, au nom des lignes.

N. B. Il est utile aussi de tracer cinq lignes sur un tableau noir, et de faire nommer sur cette portée les notes dont on touche la position avec une baguette, comme si on touchait la main avec un doigt.

(1) Avis. On se sert de l'index d'une main pour toucher l'intérieur des doigts de l'autre aux places où les noms sont écrits; ainsi, par exemple, 1° pour nommer ou solfier *sol*, l'index gauche touche au centre de l'annulaire droit ; et pour nommer ou solfier *la*, l'index se pose sur l'annulaire en le dépassant un peu ; 2° pour indiquer le *ré* grave, l'index touche et se tient fixé sous le petit doigt, et pour marquer l'*ut* au-dessous, l'index fait un petit mouvement descendant sous le petit doigt (comme ↓); le *la* aigu se marque au-dessus du pouce, par un petit mouvement ascendant opposé à celui de l'*ut* grave (comme ↑).

§ 2.

NOMS DES NOTES SUR LA PORTÉE AVEC 𝄞.

* — Nommez les cinq lignes de la portée avec 𝄞 comme les cinq doigts de votre main droite [1].

(Voir l'avis ci-contre.)



(1) Désigner l'exercice que l'on veut faire lire et la lettre (*A* ou *B*,) etc.,de cet exercice, en disant, par exemple, N° 2, lettre *A* (ou *B*, ou *C*); N° 3, lettre *F* (ou *G*, ou *H*, etc.).

1er *Procédé de lecture :* Le professeur ou le moniteur prononce le chiffre placé au-dessus de chaque note, et les élèves qu'il interpelle successivement (par le mot *suivant*) nomment la note placée perpendiculairement sous ce chiffre. Exemple : (N° 2, lettre *A*) demande : 1re note? (R. *mi.*) Suivant, 2e ? (R. *sol.*) Suivant, 3e ? (R. *mi.*) Suivant, 4e ? (R. *si.*) etc.

2e *Procédé :* On laisse lire au même élève toutes les notes d'une même portion d'exercice.

N. B. Il sera important de ne passer à la lecture d'un nouvel exercice que lorsque le précédent aura été parfaitement appris. Quand un élève se trompe ou hésite, il est repris à l'instant par l'un de ses voisins de gauche.

Le nom de position d'une note (*mi*, *sol*, etc.) est imprimé, sous cette note, la première fois qu'elle se présente dans l'exercice; les autres fois, la même position doit rappeler le même nom.

Tableau 3—*B*.



(Voir, *Tableau* 3—*B*, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 3—*B*.

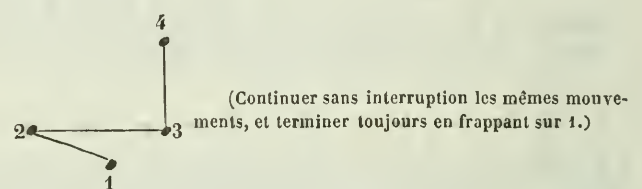
TABLEAU 4.

§ 1.

POUR APPRENDRE A BATTRE LA MESURE.

1. On fait, en solfiant ou en chantant, des mouvements égaux, de la main ou du pied, pour mesurer exactement la durée des notes et des silences : c'est ce qu'on appelle *battre la mesure.*

* — Faites, plusieurs fois de suite, quatre mouvements égaux de la main droite, dans la direction des quatre points de la figure suivante, et comptez : 1-2-3-4, 1-2, etc. (1).



(Continuer sans interruption les mêmes mouvements, et terminer toujours en frappant sur 1.)

2. Les mouvements égaux que l'on fait pour battre la mesure se nomment des *temps.* On distingue le premier temps, le deuxième, le troisième et le quatrième.

* — Recommencez les quatre mouvements, et dites, en battant la mesure : premier temps, deuxième, troisième, quatrième ; premier, deuxième, etc.

(A exécuter.)

* — On peut battre la mesure en commençant par un temps quelconque.

(Faire commencer d'abord par le deuxième temps, puis par le troisième, le quatrième, etc.)

---

(1) 1° Avec deux doigts étendus de la main droite, frapper sans bruit dans le creux de la main gauche, qui sera tenue ouverte à la hauteur de la ceinture; 2° faire glisser les deuxième et troisième temps comme sur une ligne horizontale

N. B. Sans avoir égard d'abord à la régularité que doivent avoir les quatre mouvements, il faut commencer par rester au point d'arrêt de chaque temps assez long-temps pour que les élèves placent exactement leur main droite à la position indiquée.

3. La mesure marquée par quatre mouvements se nomme *mesure à quatre temps.* D'autres mesures sont à deux temps, à trois temps et même à cinq temps.

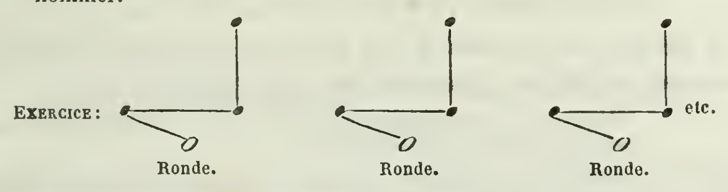
N. B. Avant de passer aux exercices suivants, les élèves doivent savoir exécuter parfaitement ceux-ci.

---

§ 2.

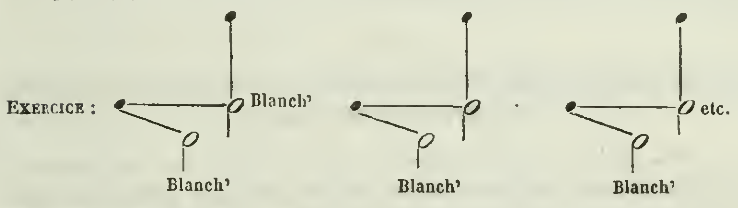
PREMIÈRE LECTURE MESURÉE DES TROIS PREMIÈRES FIGURES DE NOTES, 𝅝 , 𝅗𝅥 ET 𝅘𝅥

* — Prononcez *ronde* en frappant, et faites les autres temps sans les nommer.



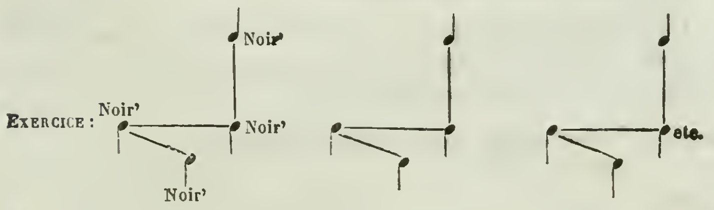
4. Chaque 𝅝 a duré quatre temps.

* — Prononcez *blanche* aux premier et troisième temps, en élidant l'*e* final.



5. Chaque 𝅗𝅥 a duré deux temps.

* — Prononcez *noire* à chaque temps, en élidant *l'e* final.



6. Chaque 𝅘𝅥 a duré un temps.

Tableau 4.

7. D'après la durée des notes ci-dessus, une ronde vaut ou dure autant que deux blanches . . . . .
ou quatre noires . . . .

(A faire étudier et répéter.)

8. Les notes comprises entre deux traits perpendiculaires forment ce qu'on appelle *une mesure* de *musique*; ces traits perpendiculaires se nomment *barres de mesure.*

barre
1 2 3 4 5 6

Exemple :

(Demander combien il y a de mesures dans cette ligne de notes.)

9. Les deux fortes barres qui terminent un morceau ou qui en marquent les divisions se nomment *barres de séparation.*

(1° Montrer ces fortes barres à la fin de l'exemple ; 2° faire battre trois fois de suite et plusieurs fois ces 6 mesures.)

* — Vous prononcerez le mot *barre* en frappant après le dernier temps de la dernière mesure. (Faire battre et prononcer : 1-2-3-4 ; 1-2-3-4, *barre*, en frappant.)

---

§ 3.

MOTS ET SIGNES USUELS POUR INDIQUER LES PRINCIPALES NUANCES DE GOUT ET D'EXPRESSION.

* — Comme il est important que, dès le début des études vocales, les solféges et les chants soient exécutés avec bon goût, on va vous faire connaître quelques-uns des *mots italiens* et des *signes* dont on se sert pour indiquer le passage du fort au doux sur un même son, ou dans une succession de sons différents.

1. On emploie, en musique, certains *mots italiens* ou leurs *abréviations*, et quelques autres *signes*, pour marquer les principales nuances de goût et d'expression ; tels sont :

Piano ou *P*, doux, pour faire exécuter à demi-voix.
Pianissimo ou *PP*, très doux.
Forte ou *F*, fort.
Fortissimo ou *FF*, très fort.

Tableau 4.

Crescendo ou *Cres.* < ou < pour augmenter progressivement la force d'un son ou d'une succession de sons.

Decrescendo ou *Decres.* > ou > pour commencer fort et diminuer progressivement.

<> ou <> composé des deux signes précédents, pour le *cres.* et le *decres.*

⁀ *liaison* ⁀ pour lier deux ou plusieurs notes.

2. Prolonger un son en observant une gradation insensible du *pp* au *f* et revenir au *pp* par la même gradation, c'est ce qu'on appelle *filer un son.*

3. L'émission entière de la voix sur une même note, en filant le son, se nomme *mise de voix.*

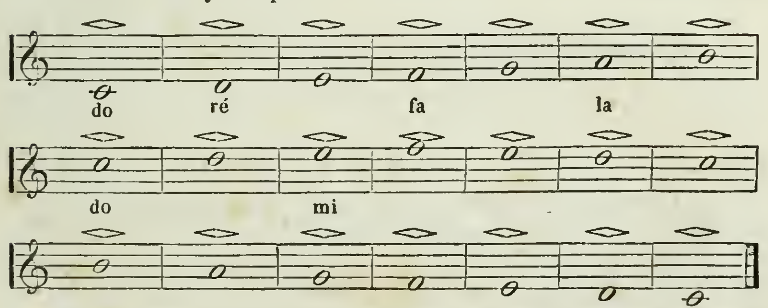
---

§ 4.

PREMIÈRE LECTURE RHYTHMIQUE ET PREMIÈRE SOLMISATION MESURÉE.

4. Les *lectures rhythmiques* de la méthode consistent à prononcer les noms de notes en mesure et sans intonations musicales. La *solmisation* est l'action de *solfier.*

* — Avant d'effectuer la solmisation de l'exercice suivant, faites-en une lecture rhythmique.



(1° Lire quelques mesures en prononçant *ronde, ronde,* etc.; 2° prononcer en mesure les noms des positions *do, ré, mi;* 3° solfier diatoniquement sur la main du *do* grave au *sol* aigu ; 4° solfier à vue de musique.

(*N. B.* Les noms des lignes ayant été étudiés sur le tableau précédent, on n'a écrit que les noms d'interlignes.)

(Voir, *Tableau* 4, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

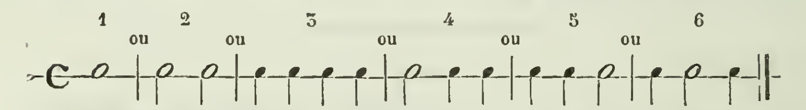
TABLEAU 5.

§ 1.

PRÉPARATION RHYTHMIQUE POUR LA LECTURE COURANTE DES FIGURES DE NOTES 𝅝, 𝅗𝅥 ET ♩.

1. Chaque mesure d'un morceau de musique doit contenir des valeurs équivalentes, soit en *notes*, soit en *silences*.

* — Voici des valeurs équivalentes en figures de notes (énoncer ces mesures en disant : *ronde*, ou *deux blanches*, etc.)



☞ Analysez les six mesures ci-dessus, c'est-à-dire, rendez-vous compte de la durée de chaque note [1].

☞ Battez trois fois de suite chacune des six mesures que vous venez d'analyser [2].

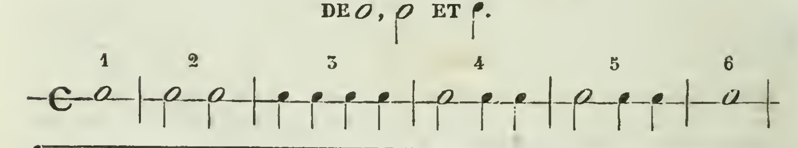
2. Le grand C, placé après la clef, indique qu'il faut battre la mesure à quatre temps.

(Montrer le C après la clef, dans les exercices ci-après, et en tête des lignes d'études rhythmiques.)

---

§ 2.

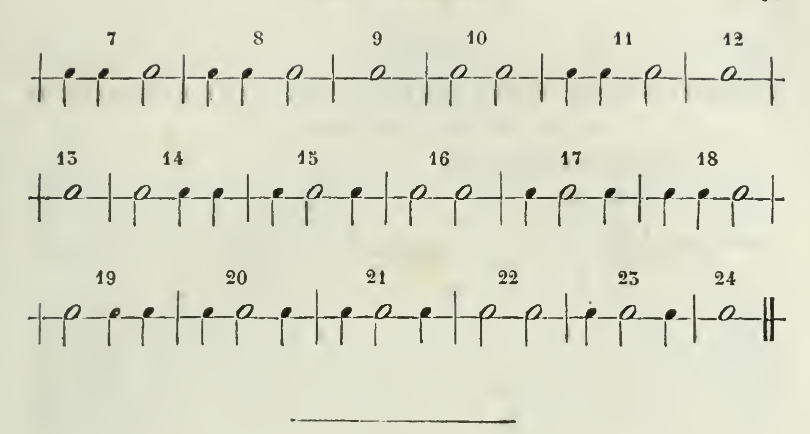
LECTURE RHYTHMIQUE COURANTE DES MÉLANGES DE 𝅝, 𝅗𝅥 ET ♩.



---

(1) L'élève désigné dira : 𝅝 pour les 1er, 2e, 3e et 4e temps ; 𝅗𝅥, 1er et 2e, 𝅗𝅥 3e et 4e ; ♩ 1er, ♩ 2e, ♩ 3e, ♩ 4e, etc.

(2) Faire répéter chacune des six mesures ci-dessus jusqu'à ce qu'elle soit exécutée bien exactement.



Avis général sur la manière de faire étudier les exercices rhythmiques en prononçant ronde, blanche, noire, *ou* do, ré, mi, fa, *etc.*

1° Tous les élèves du groupe ou du même degré de force liront simultanément et à voix basse un certain nombre de mesures (huit par exemple), en prononçant bref les figures *ronde*, *blanche*, etc. (ou *do*, *ré*, *mi*, etc., quand on leur dira de donner à ces noms la valeur des figures employées dans chaque mesure), et le tout sans traîner ni prolonger la voix pendant la durée des notes.

2° Après la lecture simultanée, quelques élèves liront seuls les mêmes mesures et l'on appliquera à ces exercices, et à tous les autres, le mode d'encouragement adopté, soit en faisant monter d'un rang dans le groupe des élèves, soit en marquant un bon point, en donnant un jeton, etc.

3° Après cette étude parcellaire du morceau, on fera lire au hasard quelques mesures successives.

4° Le Moniteur donnera à chaque élève l'un des numéros d'ordre 1, 2, 3, etc., qui deviendra momentanément un nom propre; de sorte que, pendant la lecture simultanée, quand on nommera 8, l'élève 8 continuera seul la lecture, tandis que les autres suivront seulement des yeux. La faute du lecteur se corrigera par le voisin inférieur.

5° Enfin, quand on dira: *Ensemble*, tous les élèves liront de nouveau à voix basse jusqu'à ce qu'un nouvel élève soit interpellé par son numéro.

N. B. On fait aussi des lectures d'examen pendant lesquelles l'élève qui lit le plus couramment obtient la récompense,

Les mesures sont numérotées ici, et elles le seront souvent pour deux motifs, lorsqu'on devra solfier ou chanter: 1° pour aider à déterminer le nombre des mesures à lire individuellement ou collectivement; 2° pour désigner facilement les passages qu'il faut reprendre quand on exécute ensemble des parties vocales qui sont sur des tableaux différents.

Tableau 5.

§ 3

EXERCICES POUR APPRENDRE LES ENTRE-DOIGTS ET LES INTERLIGNES DE LA PORTÉE AVEC CLEF DE *SOL*.

(Procédés décrits page 12.)



Exercice de solmisation diatonique à faire exécuter avec les valeurs de la page 19.

1° Faire prononcer en mesure, et par cœur, avec valeur de ronde, les noms *do*, *ré* *mi*, etc , et les faire solfier ensuite en montant et en descendant, du *do* grave au *sol* aigu.

2° Faire prononcer les mêmes noms, avec valeur de blanches ou de noires, avant de les solfier de la même manière.

N. B. On fera battre pareillement des successions diatoniques de 𝅗𝅥 ♩ ♩, ou ♩ ♩ 𝅗𝅥, ou ♩ 𝅗𝅥 ♩, en prononçant *do*, *ré*, *mi*, etc., et on les fera solfier ensuite du *do* grave au *sol* aigu, comme pour les exercices précédents.

(1) 1° Toucher de nouveau toutes les notes diatoniques, du *do* grave au *sol* aigu ; 2° toucher et nommer les entre-doigts en y arrivant par le doigt inférieur ou supérieur, comme: ; 3° toucher les entre-doigts sans y conduire par les doigts.

4° Faire nommer les interlignes par les procédés employés (page 12) pour nommer les notes traversées par les lignes.

5° Exercer sur les interlignes d'un tableau noir avec portée, comme on y a exercé pour les lignes.

N. B. Les notes posées sur les lignes et dont on connaît le nom, sont en petits points (●).

Tableau 5.



(Voir, *Tableau* 5, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 5.

TABLEAU 6.

§ 1.

PRÉPARATION RHYTHMIQUE POUR LA LECTURE COURANTE DES FIGURES 𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥, ET DES SILENCES ÉQUIVALENTS.

* — Vous ne prononcerez pas le nom des silences : pause, demi-pause ou soupir, en battant la mesure.

1. On prononce les chiffres 1, 2, 3, 4, pour compter les temps ou portions de temps que les *silences* peuvent occuper dans une mesure.

* — Pour 𝄻 prononcez et comptez : 1, 2, 3, 4, etc.



(A faire exécuter.)

* — Pour 𝅗𝅥 𝄼 prononcez et comptez : *blanche*, 1, 2.



(A faire exécuter.)

* — Pour | 𝅘𝅥 𝄽 𝅘𝅥 𝄽 | prononcez et comptez : *noire*, 1, *noire*, 1.



(A faire exécuter.)

* — Pour | 𝅘𝅥 𝄽 𝄼 | prononcez et comptez : *noire*, 1, 2, 3.



(A faire exécuter.)

Tableau 6.

§ 2.

VALEUR DE LA NOTE POINTÉE.

2. Une *note pointée* (celle qui est suivie d'un point, comme ·) dure une moitié en sus de sa valeur ordinaire.

a. *La ronde pointée* . . . .

vaut trois blanches . . . .

☞ Deux pour la ronde, et une pour le point.

b. *La blanche pointée* . . . .

vaut trois noires . . . .

☞ Deux pour la blanche, et une pour le point.

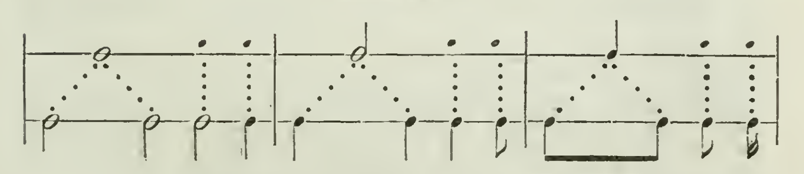
c. *La noire pointée* . . . .

vaut trois croches . . . .

☞ Deux pour la noire, et une pour le point.

3. Quand il y a *deux points* successifs (· ·), le *deuxième point* vaut la moitié du premier.

EXEMPLE.



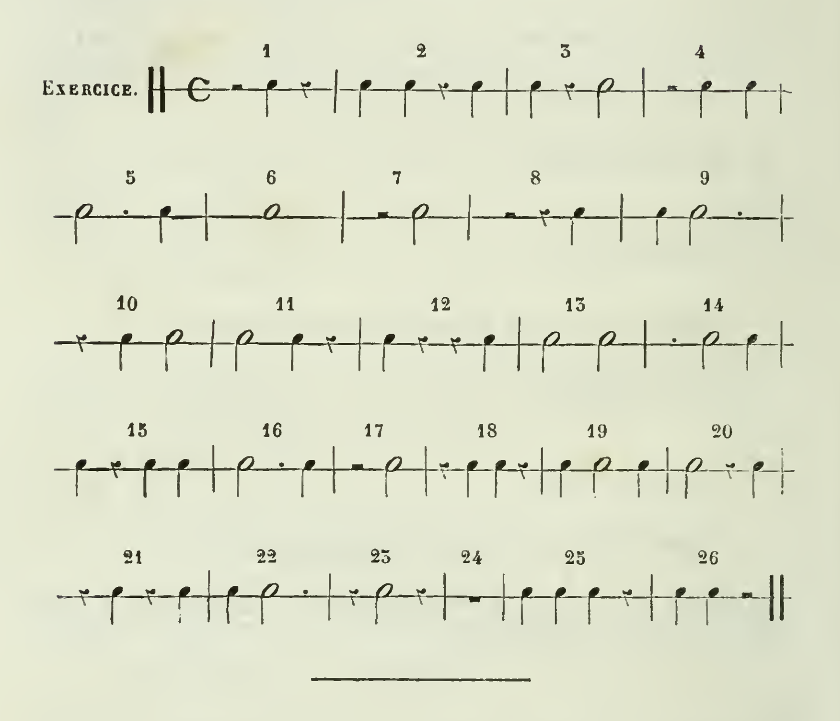
(Faire lire cet exemple par plusieurs élèves, en disant : le premier point de la vaut une , et le deuxième point une , etc.

Tableau 6.

§ 3.

LECTURE RHYTHMIQUE COURANTE DES FIGURES 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ET DES SILENCES ÉQUIVALENTS.

* — Analysez les mesures suivantes avant d'en faire la lecture courante [1].



---

(1) Faire analyser quelques mesures à chaque élève. Exemple : pour | *noire, noire, soupir, noire,* | il dira : *noire,* premier temps ; *noire,* deuxième ; *soupir,* troisième ; *noire,* quatrième, etc. 2° Préparer à la lecture courante des vingt-six mesures en faisant battre trois fois de suite, et à plusieurs reprises, chacune des mesures 1 à 14. 3° Se conformer pour le surplus du travail aux procédés déjà indiqués, page 19.

N. B. On prononcera *point* pour deux temps après la ronde pointée (𝅝 •) ; et *point* pour un temps après la blanche pointée (𝅗𝅥 •).

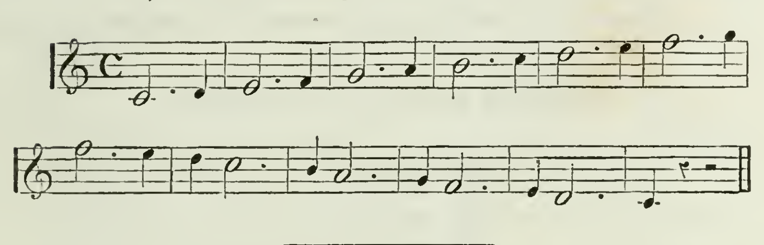
Tableau 6.

§ 4.

SOLMISATION DIATONIQUE ET MESURÉE AVEC BLANCHE POINTÉE.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices suivants avant de les solfier.

(1° Préparer quelques mesures par la lecture rhythmique des noms de figures de notes; 2° lire en mesure en prononçant *do*, *ré*, *mi*, etc. ; 3° solfier en mesure.)



§ 5.

ÉNONCIATION DES DIVERSES FIGURES DE NOTES ET DES NOMS DE POSITION, *DO*, *RÉ*, *MI*, ETC.

(1° Toucher sur la main une position quelconque et la faire nommer; 2° à vue de musique, dire les noms de durée, *ronde*, *blanche*, etc., et les noms de positions, *do*, *ré*, *mi*, etc.



(Voir, *Tableau* 6, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 6.

TABLEAU 7—*A*.

§ 1.

ECHELLE DIATONIQUE. GAMME EN CHIFFRES AVEC SIGNES MANUELS.

1. Les cinq tons et les deux demi-tons de la gamme sont encore indiqués, ci-dessous, par la distance des bâtons de *l'Echelle diatonique.*

(Nommer les huit chiffres de l'échelle diatonique en effectuant les signes manuels comme ils sont marqués ci-dessous.)

ÉCHELLE DIATONIQUE EN CHIFFRES[1].



2. On peut solfier la gamme avec des chiffres au lieu de la solfier avec des syllabes; alors le nom de chaque chiffre annonce le rang de la note qu'il *sonne* (dont il indique le *son*)[2].

* — A vue de l'échelle diatonique, solfiez la gamme en chiffres, en faisant les signes manuels.

---

(1) Remarque. La notation en *chiffres*, proposée par J.-J. Rousseau, reproduite avec des améliorations par P. Galin, et rappelée depuis par divers professeurs ou amateurs de mérite, n'est pourtant pas encore présentée dans un système assez uniforme, ni surtout assez généralement consenti, pour qu'il soit possible d'en former aujourd'hui un enseignement élémentaire indépendant de la connaissance préalable ou subséquente des signes de la notation usuelle.

(2) A exécuter plusieurs fois en changeant l'élévation du chiffre 1, comme seraient d'abord *ut*, puis *fa*, puis *si* ♭ grave, etc.

(Avis. Pour faire solfier la gamme en chiffres et en notes à toute une classe, le professeur ou le moniteur-général se place en vue de tous les élèves ; il étend le bras droit, et, en même temps qu'il solfie avec les signes manuels, il est imité par les élèves.)

3. *Remarque.* Quelque soit le degré d'élévation du premier son de la *gamme chiffrée,* les deux demi-tons sont toujours entre 3-IV et 7-VIII[1].

* — Solfiez les seuls chiffres I-3-V-VIII.

(A faire exécuter plusieurs fois en suivant ces chiffres à droite de l'échelle diatonique.)

* — Solfiez à la fois I-3-V, puis I-3-V-VIII[2].

---

§ 2.

NOTIONS RELATIVES AU CHANT A PLUSIEURS PARTIES.

* — L'émission simultanée de certains sons musicaux produit un *accord;* l'ensemble des sons I-3-V se nomme *accord parfait.*

a. Chantez les paroles : *Entends nos voix,* en faisant un accord de deux ou trois sons pour chaque syllabe[3].

* — Une suite d'accords forme de *l'harmonie:* vous venez de chanter la *gamme en harmonie.*

---

(1) Répéter l'exercice déjà fait. Il sera dit, sur un autre tableau, pourquoi les notes I-IV-V-VIII sont en chiffres romains et les notes 2, 3, 6, 7, en chiffres arabes.

(2) *Procédés pour faire solfier les accords.*

Faire solfier les chiffres I-3-V-VIII en restant sur chaque son pendant un certain nombre de petits coups de baguette ou de réglette que l'on frappe légèrement sur un corps dur à intervalle de *seconde*, à peu près; 2° assigner à chaque élève, ou à chaque groupe d'élèves (ou chaque rangée d'élèves placés sur un même banc), un seul des chiffres I-3-V, puis leur dire de commencer tous par le son I, et de deux en deux coups de baguette, les faire monter chacun à leur chiffre respectif dont ils prolongeront le *son* jusqu'au signal du silence général (trois petits coups secs et précipités de la baguette :).

N. B. Les procédés sont pareils pour faire solfier l'accord par tous les groupes de l'école de chant (ou par toutes les rangées d'élèves); on assigne à chaque groupe, comme à chaque rangée, un chiffre de l'accord I-3-V-VIII; tous commencent par I, et, de deux en deux coups de baguette, chaque groupe monte et reste à son chiffre respectif. — On fait changer de chiffre à l'élève, à chaque rangée ou au groupe, en disant : *Montez d'un chiffre;* alors le groupe I prend 3, 3 prend V, V prend VIII, et VIII octave descend à I grave.

(3) Le chant de la gamme, *Entends nos voix du haut des cieux,* étant déjà su, on fait répéter en écho le même vers sur la seconde partie de cette gamme (notes du milieu *do-si-do-la*, etc., dans l'exemple ci-après); et, quand cette seconde partie est apprise, on la fait exécuter en même temps que le chant diatonique de la gamme : *Entends*, etc.

N. B. Lorsque l'organisation du chant n'est pas nouvelle dans une école, il arrive que cette deuxième partie (ainsi que la partie supérieure *mi-fa-mi-ré*, etc.) est déjà connue

Tableau 7 — *A.*

a. Chantez maintenant, et d'après moi, le début de l'air : *Champs paternels* [1].

(On peut citer tout autre début d'un air plus connu des élèves.)

* — On appelle *mélodie* une succession de sons qui, sans former des accords, offrent un sens musical agréable à l'oreille ; le début de l'air que vous venez de chanter est une *mélodie.*

* — La musique vocale est écrite à deux, à trois ou à un plus grand nombre de *parties*, quand il y a, dans l'harmonie, deux, trois ou plusieurs sons différents.

a. Une personne seule chante un *solo;* deux personnes qui chantent en parties forment un *duo;* trois personnes, un *trio;* quatre personnes, un *quatuor;* etc.

b. Lorsque plusieurs personnes exécutent la même partie vocale, c'est un *chœur*. La méthode contient des *duos*, des *trios*, des *quatuors* et des *chœurs*.

c. On appelle *choristes* ceux qui ne chantent que dans les chœurs ; et l'on nomme *chef d'attaque* celui qui, dans chaque partie, est chargé de conduire les choristes.

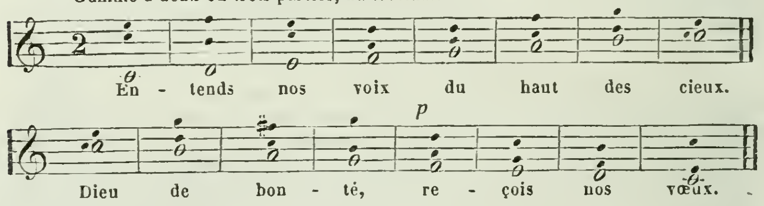
d. Le *coryphée* est le chanteur qui, après avoir exécuté les solos qui se rencontrent dans les chœurs, se joint ensuite aux simples choristes.

(Voir, *Tableau 7—A,* dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

---

des élèves qui l'ont entendu chanter pendant la période du temps consacré dans chaque leçon aux chants généraux recommandés dans le *Guide.*

Gamme à deux ou trois parties, *ad libitum.*



(1) Chanter seul, deux ou trois fois, le vers que l'on aura cité, et le faire répéter ensuite

Air de *Joseph*, par MÉHUL.

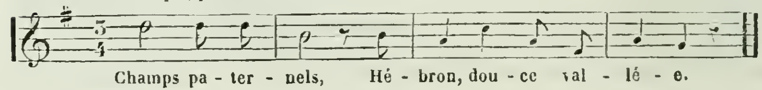


Tableau 7—*A*.

TABLEAU 7—*B*.

§ 1.

DISTINCTION DES INTERVALLES DE *SECONDE*, DE *TIERCE*, ETC.

1. Le *nom* de chaque intervalle musical exprime le *rang* de la note où l'on va, par rapport à la note d'où l'on part; ainsi l'*unisson* est la position de deux notes sur le même degré, comme *do-do*, *ré-ré*, *mi-mi*, etc.

(Toucher sur la main et faire toucher des unissons en disant : *do-do*, unissons *ré-ré*, unissons, etc.)

2. L'intervalle de *seconde* est formé par deux notes diatoniques; la *tierce* est une distance de trois notes diatoniques; la *quarte* est de quatre notes; la *quinte*, de cinq notes; la *sixte*, de six notes; la *septième*, de sept notes, et l'*octave* est de huit notes.

---

§ 2.

CLASSIFICATION DE LA MÉTHODE.

* — Les études de *lecture musicale* et de *chant élémentaire* sont réparties dans les deux Cours de la présente méthode comme il suit :

a. Le 1er *Cours*, celui que nous suivons actuellement, comprend: 1° huit classes ou degrés élémentaires de la lecture rhythmique et de solmisation; le numéro d'ordre de chacune des huit classes (Ire, IIe, IIIe, etc.) exprime l'intervalle musical que l'on y pratique spécialement; ainsi:

Dans la Ire Classe, c'est . . . . l'unisson.
Dans la IIe — — . . . . la seconde.
Dans la IIIe — — . . . . la tierce.
Dans la IVe — — . . . . la quarte.

Dans la Ve Classe c'est . . . . la quinte.
Dans la VIe — — . . . . la sixte.
Dans la VIIe — — . . . . la septième.
Dans la VIIIe— — . . . . l'octave.

2° Dans la 2e-VIIIe, ou deuxième section de la VIIIe Classe, on repasse progressivement, et sous formes chantantes, les intervalles déjà préparés, solfiés et chantés une première fois dans les huit classes, et l'on est amené à la bonne exécution des chants simples et des chœurs populaires écrits dans les divers styles de musique, comme le sont ceux de l'ORPHÉON [1]

b. Le 2e COURS, 3e-VIIIe ou troisième section de la VIIIe Classe, est un cours de perfectionnement pour chacune des études du 1er Cours, et il conduit à l'exécution correcte et rapide de toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation.

(Voir, page 1, la table synoptique des études de la méthode.)

---

§ 3.

SOLMISATION DE LA PREMIÈRE CLASSE.

3. Commencer l'exécution d'une *partie* musicale, ou la reprendre après un silence, c'est ce qu'on appelle *attaquer*.

a. Il faut attaquer le son franchement et avec justesse, sans y arriver par aucune traînée de la voix.

4. Lorsqu'on attaque successivement plusieurs notes, on ne doit pas reprendre haleine entre chaque son ; il faut solfier sans saccades (sans mouvements marqués du gosier).

5. *Règle générale*. Il faut ordinairement augmenter le degré de force des sons en passant du grave à l'aigu, et l'affaiblir en descendant de

---

(1) ORPHÉON, répertoire de musique vocale, à voix seule ou à plusieurs parties sans accompagnement instrumental, composé de pièces inédites et de morceaux choisis, *à l'usage des jeunes élèves et des adultes*, publié par M. B. WILHEM.

l'aigu vers le grave. Cette règle s'observe aussi bien entre deux notes qu'entre un plus grand nombre de sons.

6. Il faut encore, en chantant, 1° se tenir dans une position naturelle et porter la tête droite sans raideur; 2° avoir la bouche souriante et médiocrement ouverte; 3° ne pas laisser prendre à la physionomie un caractère sombre, et éviter de faire aucune grimace.

* — Dans une réunion musicale, chaque exécutant doit éviter de marquer la mesure trop ostensiblement avec la main ou le pied, et, à plus forte raison, par le balancement ridicule de la tête ou du corps.

SONS ATTAQUÉS.

(*N. B.* Cet exercice de solmisation s'exécute à deux parties (*ad libitum*), en faisant reprendre à une portion des élèves la partie *A* sous la partie *B*.)

* — Respirez de deux en deux mesures, comme si la huitième note était une ♪ suivie d'un 𝄾.



Tableau 7—*B*.

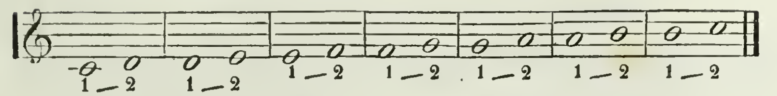


(Voir, *Tableau* 7—*B*, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 7—*B*.

TABLEAU 8.

§ 1. — PREMIÈRE ANALYSE DE LA SECONDE, ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.



(Cet exemple de progression, et celui des tableaux pairs 10 à 20, ne se solfient pas.)

1. On nomme *progression* la répétition d'un même intervalle à partir de chaque degré de la gamme. L'exemple noté ci-dessus est une *progression de seconde* [1].

2. L'intervalle de *seconde*, que l'on étudie dans la IIe classe, est formé de deux positions diatoniques sur la main et sur la portée. Exemple : *ut-ré*, *ré-mi*, etc.[2]

* — Avant la lecture rhythmique et la *solmisation* des *secondes* à vue de musique, préparez cette intonation par le chant sur la main. La pratique réitérée du chant sur la main vous aidera beaucoup à retrouver les intonations dans la lecture à vue de musique [3].

---

(1) Vérifier la progression, c'est-à-dire la répétition de l'intervalle de seconde à partir de chaque note *ut*, *ré*, *mi*, etc.

(2) A vérifier sur la main comme sur la portée, en disant : *ut-ré*, 1-2, seconde ; *ré-mi*, 1-2, seconde, *mi-fa*, 1-2, seconde, etc.

(1) *Procédé du chant sur la main* (pour le bas de la page 34).

N. B. Les élèves doivent regarder la main du moniteur en même temps qu'ils touchent la leur.

1° Toucher et solfier les exercices de préparation vocale du bas de la page 34, et les faire toucher et solfier en même temps par tous les élèves. *N. B.* On recommencera ce premier exercice autant qu'il le faudra pour que le toucher soit exact et la solmisation assurée ; 2° faire toucher et solfier de la même manière et tour à tour quelques uns des élèves ; 3° dire à un élève : *touchez et solfiez*, afin que cet élève touche et solfie de lui-même. Ce dernier exercice est très concluant et il est fort recommandé, parce qu'il intéresse les élèves à leurs propres progrès.

Observation. Ces trois procédés élémentaires du chant sur la main seront les mêmes dans chaque classe pour la préparation vocale ; mais l'intervalle sera de *tierce* dans la IIIe classe, de *quarte* dans la IVe, etc.

Exercices de préparation vocale à toucher sur la main pour l'intervalle de seconde.

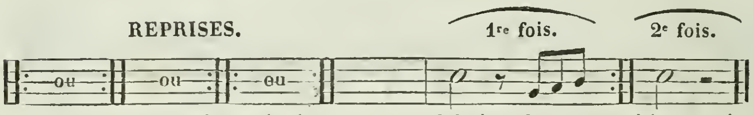
Le moniteur doit savoir les préparations vocales par cœur, car il faut regarder les élèves et non le livre en faisant chanter sur la main. (Suivez au bas de la page 34.)

§ 2.

SUITE DU TABLEAU 4 POUR LES SIGNES USUELS ET INDÉPENDANTS DE LA FIGURE DES NOTES ET DES SILENCES.

(Avis. 1° Lire aux élèves le nom et l'explication de chaque signe ; 2° nommer le signe et en demander l'explication.)

REPRISES.



(Recommencer la musique qui suit ou qui précède les points.)

(Substituer la 2e mesure à la 1re après avoir recommencé la reprise.)

RENVOIS.

𝄋 ou 𝄌.

(Retourner au pareil signe qui est placé au commencement du morceau.)

DA CAPO AL SEGNO.

ou

D. C. al. 𝄋

(Comme pour le simple renvoi.)

GUIDON (ʌʌ).

(Il se place à la fin d'une portée sur le degré de la 1re note de la portée qui vient après.)

POINT D'ARRÊT.

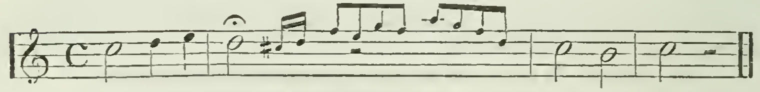
(Pour arrêter sur le dernier temps d'une note ou d'un silence, et même sur une barre.)



(Battre 𝅝 et rester en suspens sur le 4e temps. — Battre 𝅗𝅥 et rester sur le 2e temps.)

POINT D'ORGUE (*Cadenza*).

(Point d'arrêt suivi de petites notes que l'on exécute à volonté ou que l'on remplace par tout autre trait.)



(Faire entendre l'effet de ce point d'orgue.)

AD LIBITUM (à volonté). *TACET* (silence absolu d'une partie).

N. B. Pour tous les exercices de préparation, on prendra un mouvement modéré, et, en laissant un petit silence entre chaque portion des exercices, on donnera aux notes leurs valeurs relatives.



Jusqu'au *mi* ou au *sol* aigu.

Tableau 8.

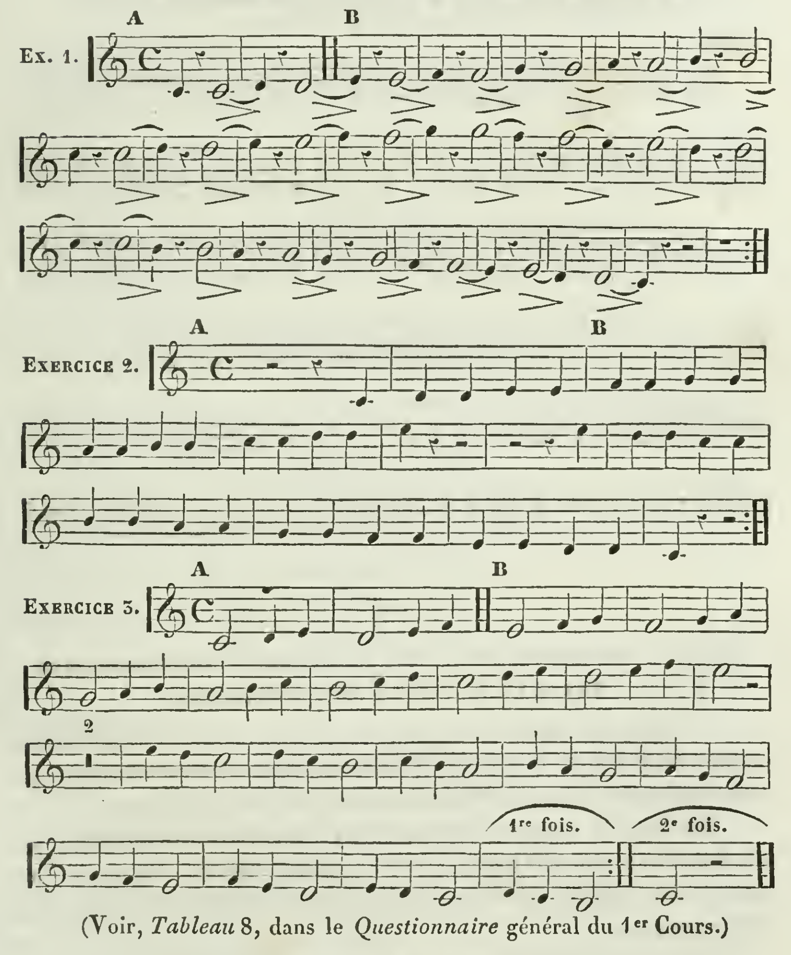
§ 3.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES SECONDES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier la gamme diatonique en rondes, avec une mise de voix sur chaque note, en montant et en descendant du *do* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Les trois exercices suivants peuvent se solfier à deux parties, A et B, en faisant commencer la seconde partie à A, lorsque la première est arrivée à B.)



(Voir, *Tableau* 8, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 8.

TABLEAU 9.

§ 1.

SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES SECONDES.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices et du chant avant d les solfier.

(A deux parties, *ad libitum*, avec la VIe Classe. Exercices en partition page 63. Exercices 5 *bis*, 6 *bis* et 7 *bis*.)



§ 2.

ÉCHELLE PROPORTIONNELLE DES MOUVEMENTS INTERMÉDIAIRES ENTRE LE PLUS LENT ET LE PLUS VIF.

1. Le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à la mesure se nomme *mouvement :* il y a des *mouvements lents*, des *mouvements vifs* et des *mouvements intermédiaires* entre le plus lent et le plus vif.

2. Du *lent* au *vite* on distingue *cinq mouvements* principaux qui s'indiquent en tête des morceaux de musique par les cinq mots italiens : *largo, adagio*, *andante*, *allegro*, *presto* (première colonne de la table ci-contre).

3. Chacun des cinq *mouvements* principaux se subdivise en *mouve-*

Tableau 9.

ments intermédiaires (deuxième colonne), et il peut se modifier encore par des indications qui se rapportent au *caractère* et à l'*expression* de la pièce de musique[1].

TABLE DES MOUVEMENTS.

LES CINQ MOUVEMENTS PRINCIPAUX.	MOUVEMENTS INTERMÉDIAIRES ET MOTS RELATIFS AU CARACTÈRE ET A L'EXPRESSION. (Renvoi de la 2e—VIIIe, Tableau 26.)
LARGO ou LENTO (lentement.)	
	LARGHETTO (moins lent que *largo*).
ADAGIO (à l'aise, posément).	
ANDANTE (modéré, avec grâce).	
	ANDANTINO (moins lent que l'*andante*).
	ALLEGRETTO ou ALL^{tto} (gracieux, léger.)
ALLEGRO ou ALL° (vif ou gai.) *N. B.* Les termes compris dans l'accolade ne s'emploient guère qu'à la suite du mot *allegro*. On fera donc lire *allegro giusto*, *allegro moderato*, etc.	— *giusto*, à quatre temps (presque aussi lent que l'*andante*.) — *moderato* (modéré). — *commodo* (sans presser). — *maestoso* (majestueux). — *tempo di marcia* (mouvement de marche). — *brillante* (brillant). — *fiero* (fier). — *mosso* (ému, animé). — *con anima* (avec âme). — *agitato* (avec agitation, trouble). — *vivace* (vivement, presque aussi vite que *presto*).
PRESTO (vite).	
	PRESTISSIMO (plus rapide que le *presto*).

(1) Avis sur la manière de faire étudier la table ci-dessus.

1° Dans la IIe classe (actuellement) faire remarquer l'élévation respective des cinq mots: *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro* et *presto*, et faire apprendre la signification de ces mots au moyen de la traduction qui est imprimée auprès de chacun d'eux; 2° quand il sera renvoyé à l'étude de la deuxième colonne (dans la 2e-VIIIe, tableau 26), repasser la première colonne, remarquer la position intermédiaire des mots de la deuxième colonne par rapport à ceux de cette première, et apprendre la signification des mots nouveaux.

Tableau 9.

§ 3. PREMIER CHANT DES SECONDES.

Avis général sur l'exécution des chants de la méthode.

1° Lire les seules paroles en mesure. — *N. B.* Si l'air est déjà connu, chanter en regardant les notes de manière à remarquer l'utilité et l'exactitude des signes de la notation. 2° Lecture rhythmique. 3° Solmisation mesurée. 4° Chant à vue. 5° Toucher sur la main en solfiant ou en chantant. — *N.B.* Ce dernier procédé est spécialement recommandé, parce qu'il conduit à retrouver ensuite les intonations par le simple toucher des doigts.

Intonation préparatoire.

1° Vocaliser la tonique *do;* 2° vocaliser l'accord 1-3-5, et faire rester chaque partie sur la note par laquelle elle va commencer. — Même procédé pour tous les chants et les solféges de la méthode.

(*N. B.* Dans toute la méthode, la musique marquée B.W. est de M. B. Wilhem; pour la musique des exercices, cette indication spéciale était superflue.)

Paroles de M. Morel de Vindé.



(Voir, *Tableau* 9, dans le *Questionnaire* général du 1[er] Cours.)

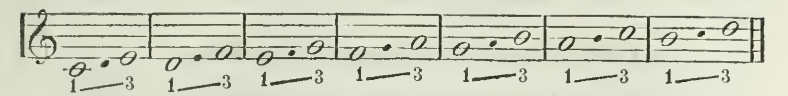
---

(1) Pour exécuter plus facilement à 2 parties le 1[er] chant de chaque intervalle (tableaux impairs 9 à 21), la 2[e] partie doit être chantée par les élèves d'une classe supérieure.

Tableau 9.

TABLEAU 10.

§ 1. — PREMIÈRE ANALYSE DE LA TIERCE ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.



1. L'intervalle de *tierce*, que l'on étudie dans la IIIe classe, est formé de trois positions diatoniques sur la main et sur la portée.

Exemple : *do-ré-mi*, *do-mi*, tierce[1].

2. Les notes placées à distance de *tierce* (intervalle impair) ont des positions semblables : elles sont de ligne en ligne ou d'interligne en interligne[2].

* — Préparez-vous, par le chant sur la main, à la solmisation mesurée des tierces[3].

---

(1) A vérifier sur la main et sur la portée en disant : *do-ré-mi*, 1-2-3, trois positions, *ut-mi*, tierce ; *ré-mi-fa*, 1-2-3, *ré-fa*, tierce, etc.

(2) 1° Faire vérifier ces positions semblables sur la main et sur la portée ; 2° toucher une note et faire toucher sa tierce (une ligne ou un interligne au-dessus).

(3) Suivre, pour cette préparation, les trois procédés décrits et employés pour la seconde (page 33).

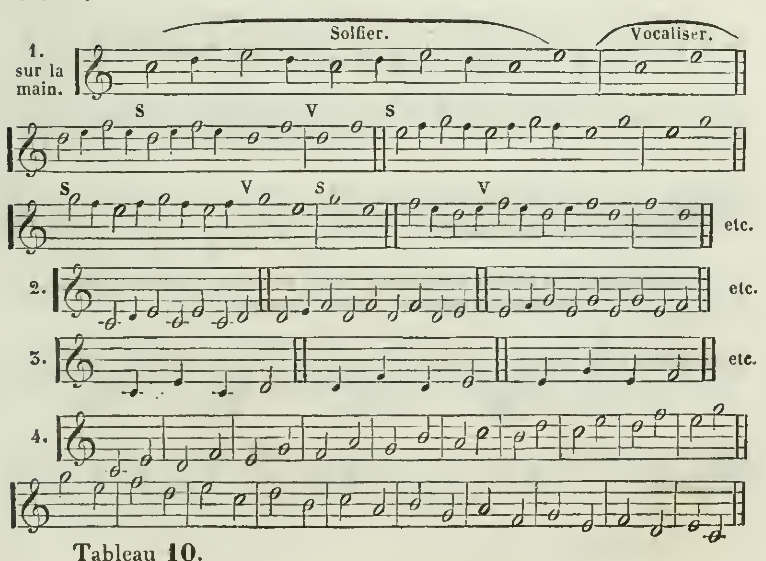


Tableau 10.

§ 2.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES TIERCES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier une progression de tierces en rondes avec la mise de voix sur chacune, de l'*ut* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Les Exercices 1 et 2 sont accompagnés, *ad libitum*, par la VIIe Classe. Exercices en partition, page 72, exercices 3 et 4.)

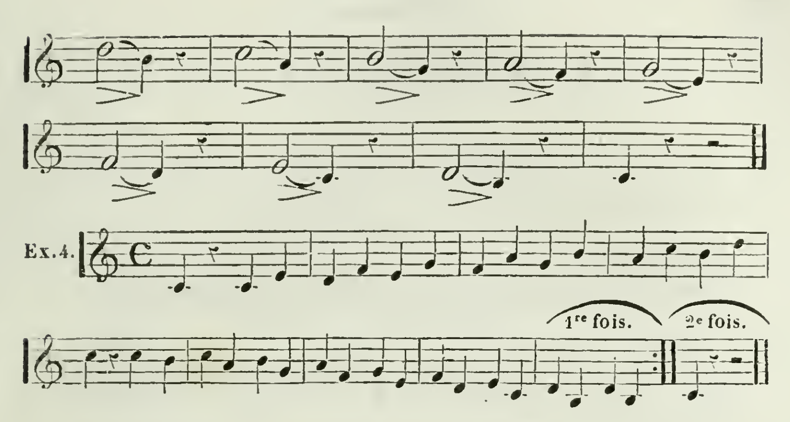
EXERCICE 1.

EX. 2.

(Les Exercices 3 et 4 servent d'accompagnement, *ad libitum*, pour la VIIe Classe. Exercices en partition, page 71, exercices 1 et 2.)



Tableau 10.



(Les Exercices 5, 6 et 7 sont accompagnés, *ad libitum*, par la VIIe Classe. Exercices en partition, page 74, exercices 8, 9 et 10.)

EXERCICE 5.

EXERCICE 6.

Ex. 7.

(Voir, *Tableau* 10, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 10.

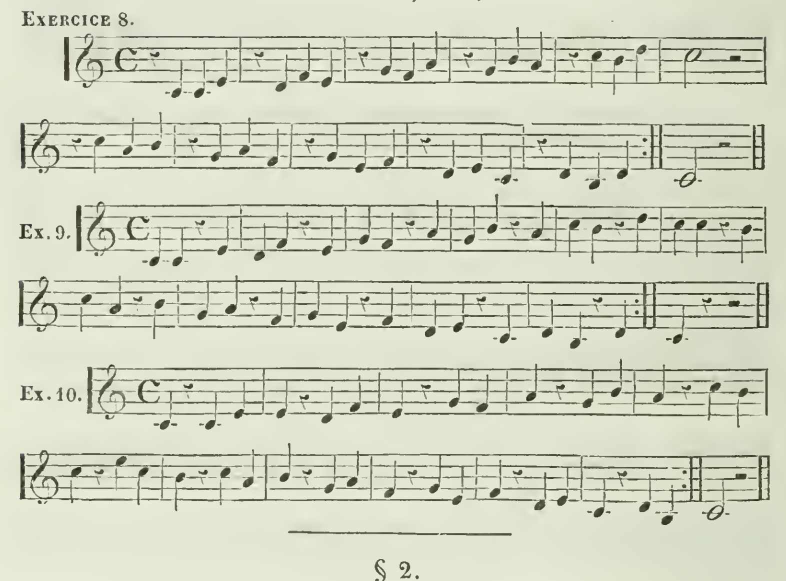
TABLEAU 11.

§ 1.

SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES TIERCES.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices et du chant avant de les solfier.

(A deux parties, *ad libitum*, avec la VIIe Classe. Exercices en *partition*, page 75. Exercices 5, 6 et 7.)



§ 2.

PREMIER CHANT DES TIERCES.

1. *La prononciation* consiste à donner aux lettres et aux syllabes les sons qu'elles doivent avoir dans la langue que l'on parle ou que l'on chante.

☞ « La prononciation ne peut varier; elle doit toujours être « correcte et selon les règles de la grammaire. Le défaut qu'il faut éviter avec le plus de soin dans le chant est le grasseyement (mauvaise « prononciation de l'*r*.)

2. *L'articulation* est une manière d'exécuter nette et distincte qui ne laisse pas perdre une syllabe des paroles ni une note de la musique.

Tableau **11**.

☞ L'articulation est variable et doit être plus ou moins forte et marquée, selon l'étendue de la salle où l'on exécute la musique, et en raison de la distance où l'on se trouve des auditeurs.

(Procédés indiqués en haut et en bas de la page 38.)

(Paroles de M. Morel de Vindé. — Musique de B. Wilhem, indiquée, comme il a été dit page 38 par B. W.)

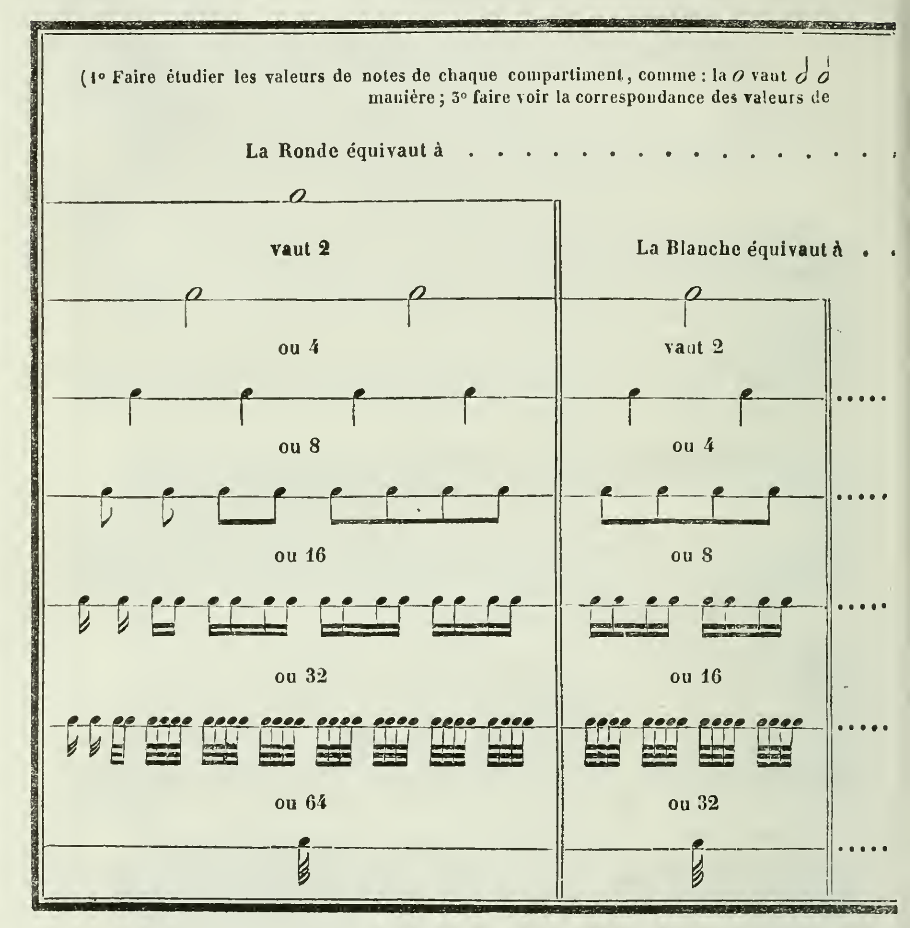


Tableau 11.

§ 3. TABLE GÉNÉRALE ET COMPARATIVE DES VALEURS

* —Vous connaissez les diverses figures de notes et de silences, et, jusqu'ici,
(𝅗𝅥 ou -▬-), et d'un temps (♩ ou 𝄽).

Avant de passer à la lecture rhythmique des croches, vous allez étudier en
notes et de silences.



(1° Demander la valeur de chaque note et de chaque silence ; 2° demander le

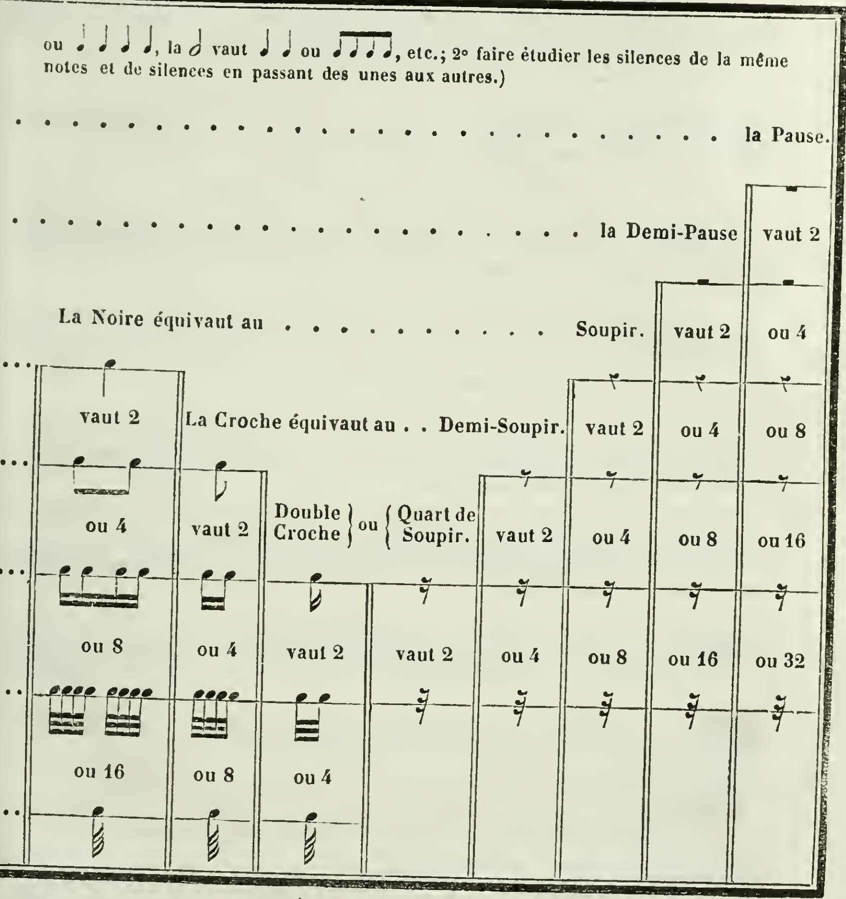
(Voir. *Tableau* 11, dans le

Tableau **11.**

ÉQUIVALENTES EN NOTES ET EN SILENCES.

vous avez lu en mesure des valeurs de quatre temps (𝅝 ou ▬), de deux temps

détail un tableau complet de la valeur ou durée relative de toutes les figures de



silence de la 𝅝, le silence de la 𝅗𝅥, etc.; 3° demander la note de tel ou tel silence.)

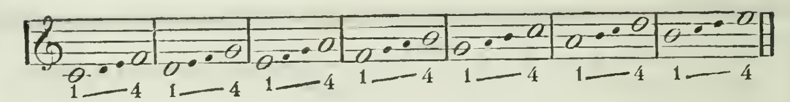
Questionnaire général du 1er Cours.)

Tableau 11.

TABLEAU 12.

§ 1.

PREMIÈRE ANALYSE DE LA QUARTE ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.



1. L'intervalle de *quarte,* que l'on étudie dans la IVe classe, comprend quatre positions diatoniques, sur la main et sur la portée.

Exemple : *ut*-ré-mi-*fa*, *ut-fa*, quarte [1].

2. Les notes placées à distance de *quarte* ont des positions différentes sur la portée et sur la main [2].

* — Préparez-vous, par le chant sur la main, à la solmisation des *quartes* [3].

---

(1) A vérifier sur la main et sur la portée en disant : *ut-ré-mi-fa*, 1-2-3-4, *ut-fa*, quarte; *ré-mi-fa-sol*, 1-2-3-4, *ré-sol*, quarte, etc.

(2) Vérifier cette différence de positions sur la main et sur la portée ; 2° toucher une note et en demander la quarte (une position au-dessus de la tierce).

(3) Suivre, pour cette préparation, les trois procédés décrits et employés pour l'intervalle de *seconde*. (Tableau 8, page 53).

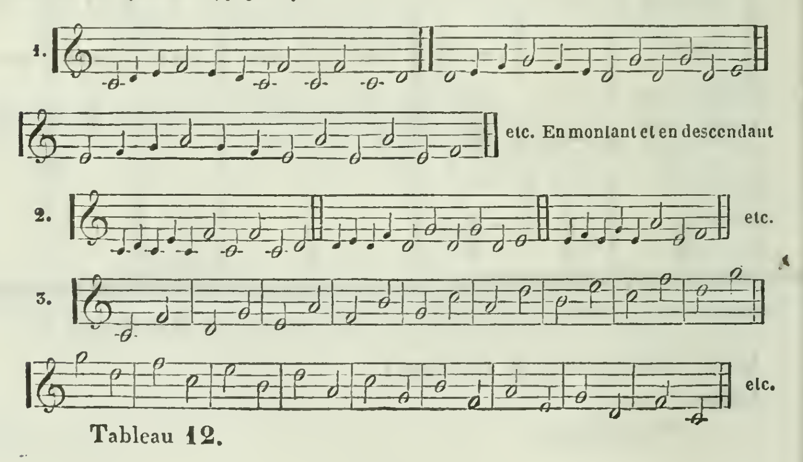


Tableau 12.

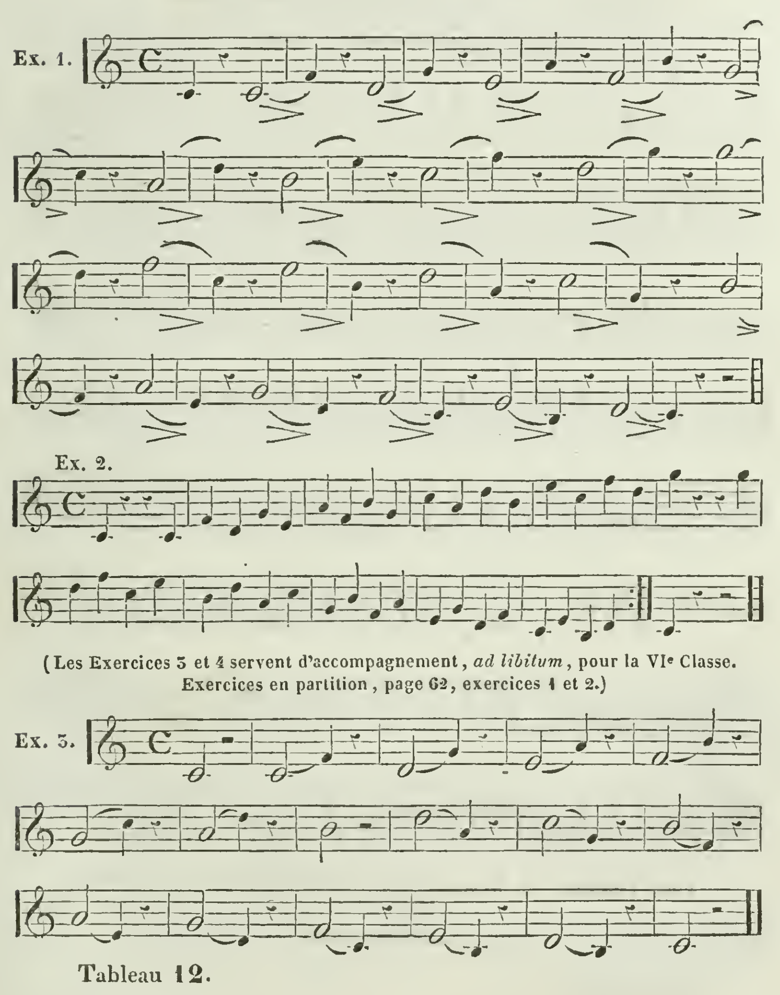
§ 2.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES QUARTES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier une progression de quartes en rondes, avec la mise de voix sur chaque note, de l'*ut* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Les Exercices 1 et 2 sont accompagnés, *ad libitum*, par la VI[e] Classe. Exercices en partition, page 63, exercices 3 et 4.)



(Les Exercices 3 et 4 servent d'accompagnement, *ad libitum*, pour la VI[e] Classe. Exercices en partition, page 62, exercices 1 et 2.)

Tableau 12.



(Les Exercices 5, 6 et 7 sont accompagnés, *ad libitum*, par la VIe Classe.
Exercices en partition, page 66, exercices 8, 9 et 10.

EXERCICE 5.

EXERCICE 6.

EXERCICE 7.

(Voir, *Tableau* 12, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 12.

TABLEAU 13.

§ 1.

SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES QUARTES

* — Faire la lecture rhythmique des exercices et du chant avan de les solfier.

(A deux parties, *ad libitum*, avec la VIe Classe. Partition, page 64, exercices 5, 6 et 7.)

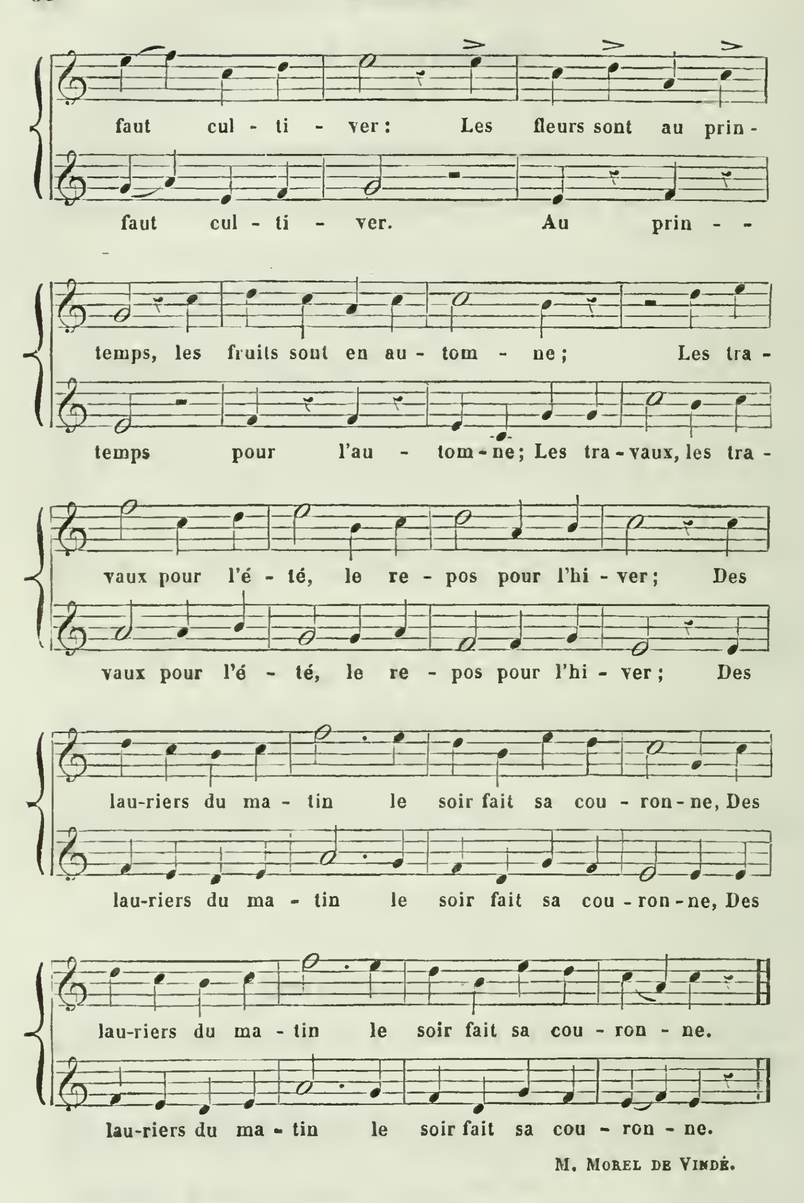


§ 2.

PREMIER CHANT DES QUARTES.

(Appliquer au chant suivant les procédés de lecture indiqués Tableau 15, en tête du *chant des quintes*, page 58.)





M. MOREL DE VINDÉ.

Tableau 13.

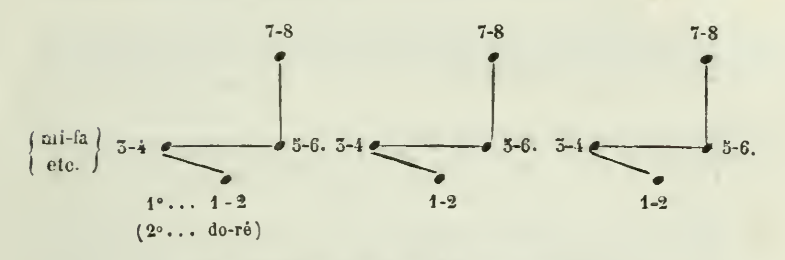
§ 3.

PREMIÈRE LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE DES CROCHES.

* — Prononcez plusieurs fois, sans battre la mesure et à des intervalles de temps égaux, la suite des chiffres : 1-2-3-4-5-6-7-8, 1-2-3-4-5-6-7-8, etc.

(A faire exécuter en prononçant à peu près deux chiffres par seconde.)

* — *a.* Battez la mesure, et marquez chaque temps de deux en deux chiffres, comme il suit :



(A faire répéter jusqu'à parfaite exécution.)

* — *b.* Prononcez plusieurs fois, sans battre la mesure et à des intervalles de temps égaux, les syllabes *do-ré-mi-fa*, etc., comme vous avez prononcé les chiffres 1-2-3-4, etc.

(A faire exécuter, comme pour les chiffres, en prononçant deux syllabes par seconde.)

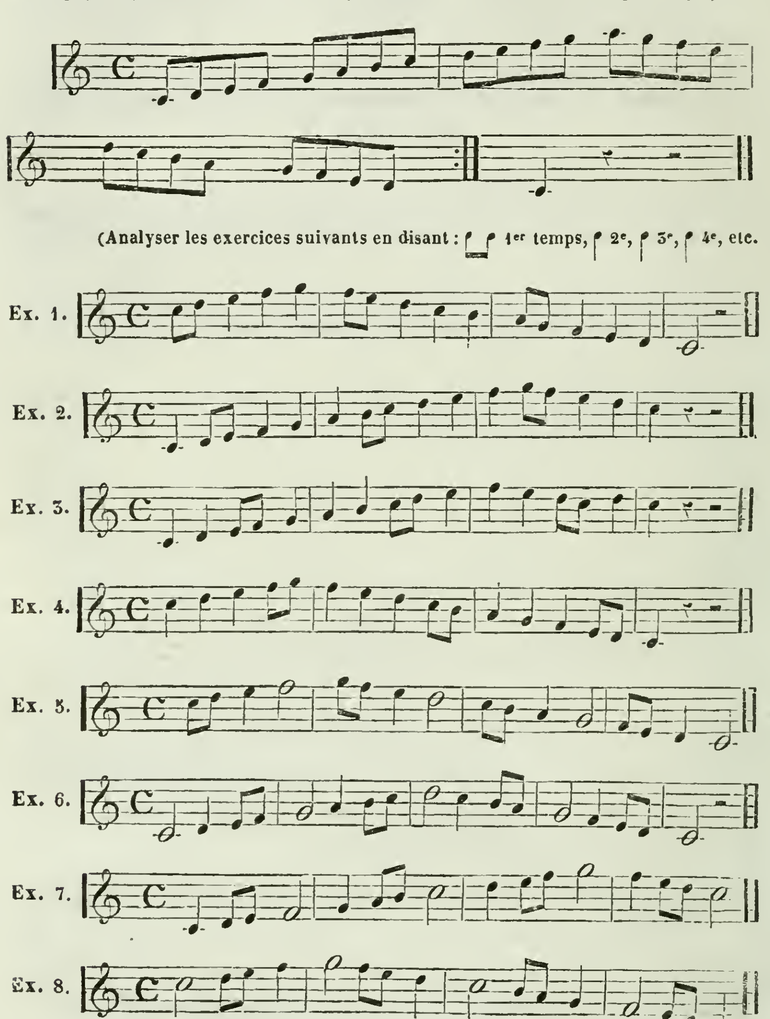
* — *c.* Marquez les quatre temps de la mesure de deux en deux noms de notes, comme vous l'avez fait de deux en deux chiffres.

(A faire répéter jusqu'à parfaite exécution, d'après la deuxième indication *do-ré-mi-fa*, de l'alinéa précédent.)

1. En prononçant deux noms de notes par temps, on passe des valeurs de croches. Voici la notation de ce que nous venons d'exécuter.

Tableau 13

(1° Analyser l'exercice ci-dessous en disant : *deux croches*, 1er temps, *deux croches*, 2e temps, etc. ; 2° faire la lecture rhythmique de ces deux croches par temps.)



(Voir, *Tableau* 13, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 13.

TABLEAU 14.

§ 1.

PREMIÈRE ANALYSE DE LA QUINTE ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.

(On ne solfie pas cet exemple de progression de quintes.)

1 —— 5 1 —— 5 1 —— 5

1 —— 5 1 —— 5 1 —— 5 1 —— 5

1. L'intervalle de quinte, que l'on étudie dans la Ve classe, comprend cinq positions diatoniques sur la main et sur la portée.

Exemple : *ut*-ré-mi-fa-*sol*, *ut*-*sol*, quinte[1].

2. Les notes placées à distance de *quinte* (intervalle impair) ont des positions semblables[2].

* — Préparez-vous, par le chant sur la main, à la solmisation mesurée des *quintes*[3].

---

(1) A vérifier sur la main et sur la portée en disant : *ut-ré-mi-fa-sol*, 1-2-3-4-5, *ut-sol*, quinte ; *ré-mi-fa-sol-la*, 1-2-3-4-5, *ré-la*, quinte, etc.

(2) 1° Faire vérifier ces positions semblables sur la main et sur la portée ; 2° toucher une note et faire toucher sa quinte (deux lignes ou deux interlignes au-dessus).

(3) Suivre, pour cette préparation, les trois procédés décrits page 33, et pratiqués depuis pour les intervalles de *tierce* et de *quarte*.

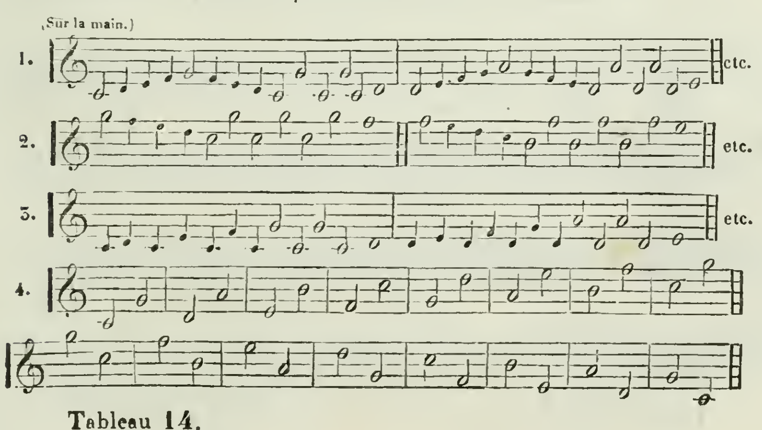


Tableau 14.

§ 2.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES QUINTES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier une progression de quintes en rondes, avec une mise de voix sur chaque note, du *do* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Les exercices 1 et 2 sont accompagnés, *ad libitum*, par la VIII[e] Classe, Exercices en partition, page 80, exercices 3 et 4.



(Les Exercices 3 et 4 servent d'accompagnement, *ad libitum*, pour la VIII[e] Classe, Exercices en partition, page 79, exercice 1 et 2.)

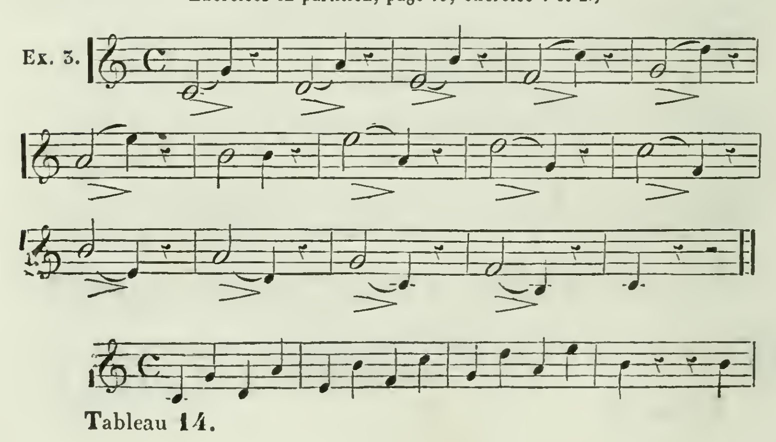
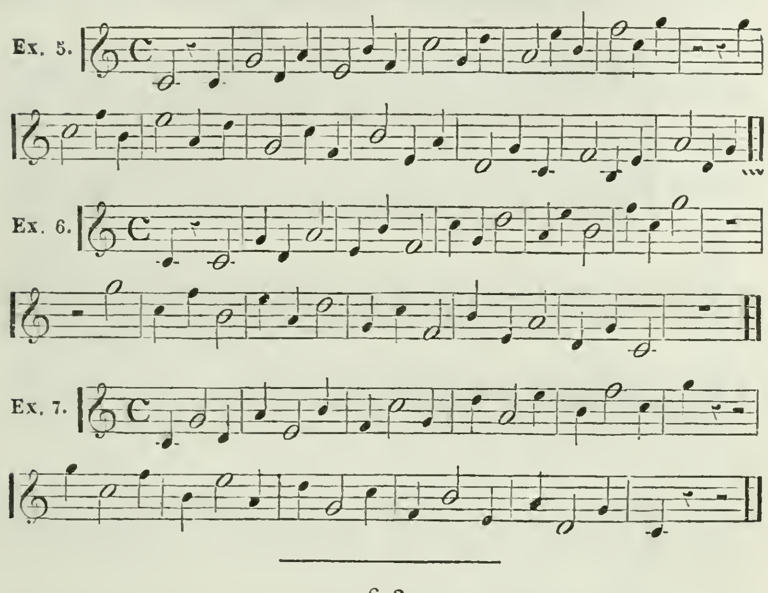


Tableau 14.



(Les Exercices 5, 6 et 7 sont accompagnés, *ad libitum*, par la VIII[e] Classe.
Exercices en partition, page 82, exercices 8, 9 et 10.)



§ 3.

ENSEMBLE DES EXERCICES PROGRESSIONNELS PRÉCÉDENTS.

Exercices 1 à 7.

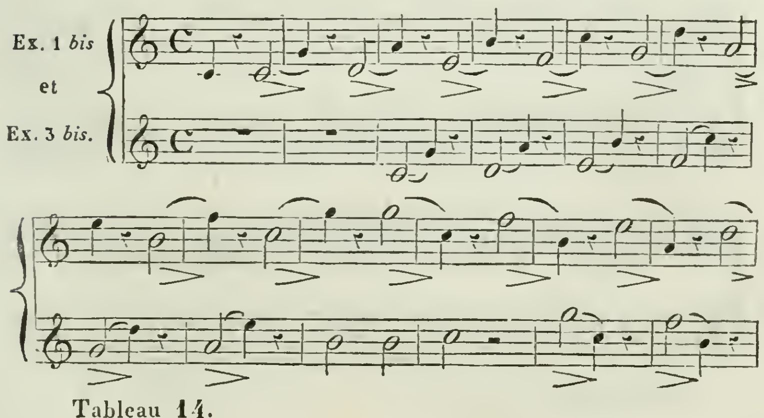


Tableau 14.

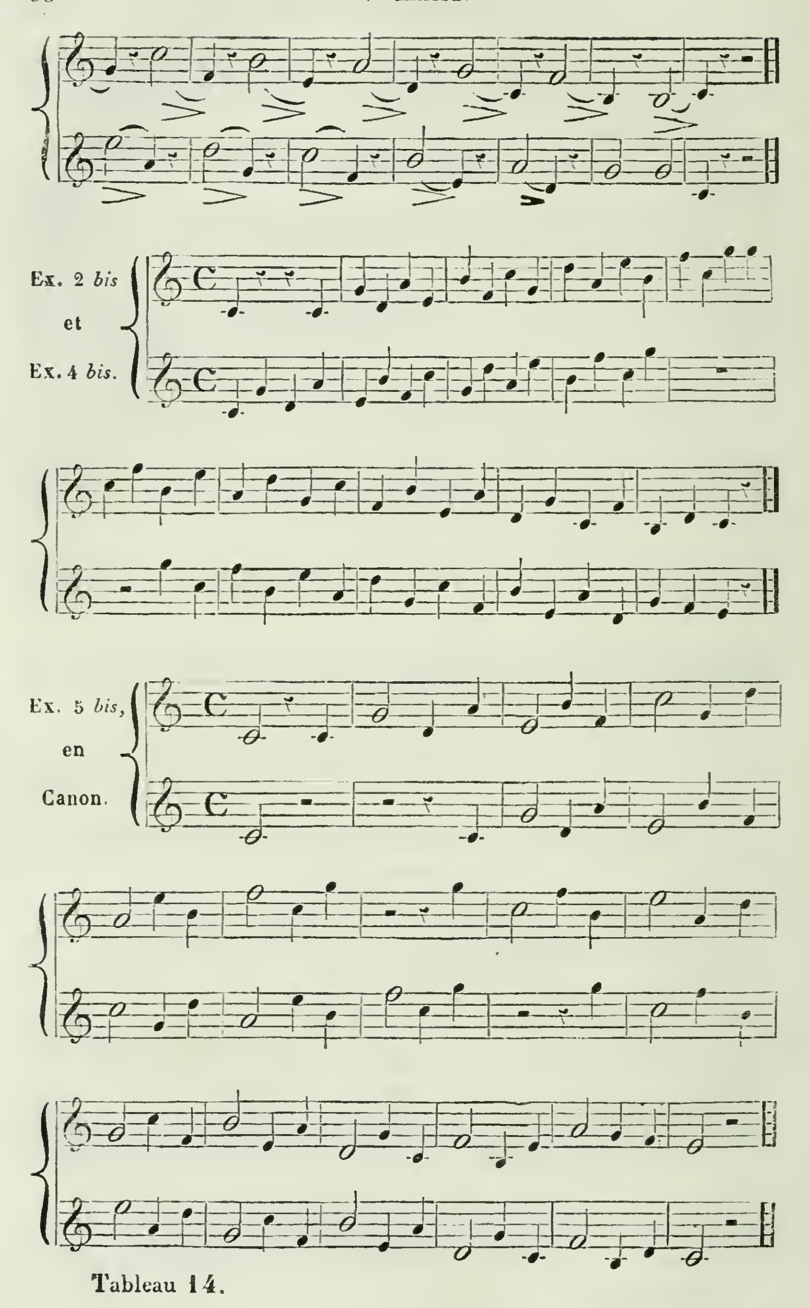
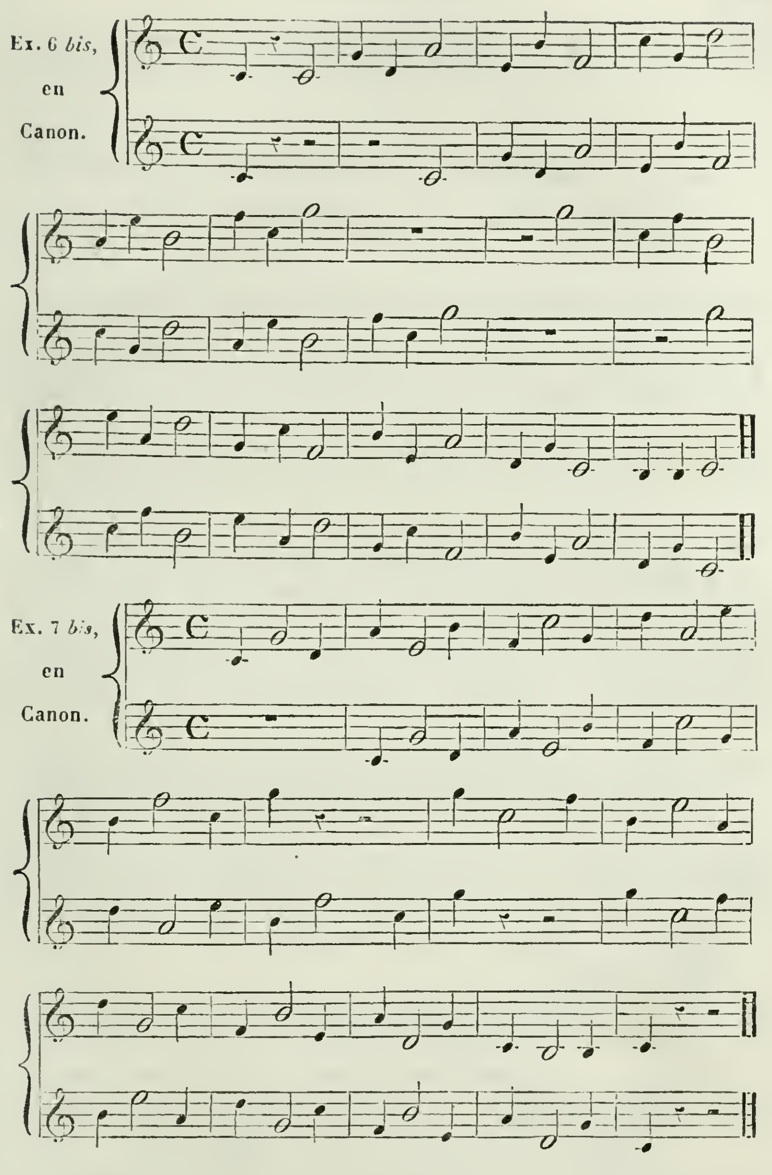


Tableau 14.



(Voir, *Tableau* 14, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 14.

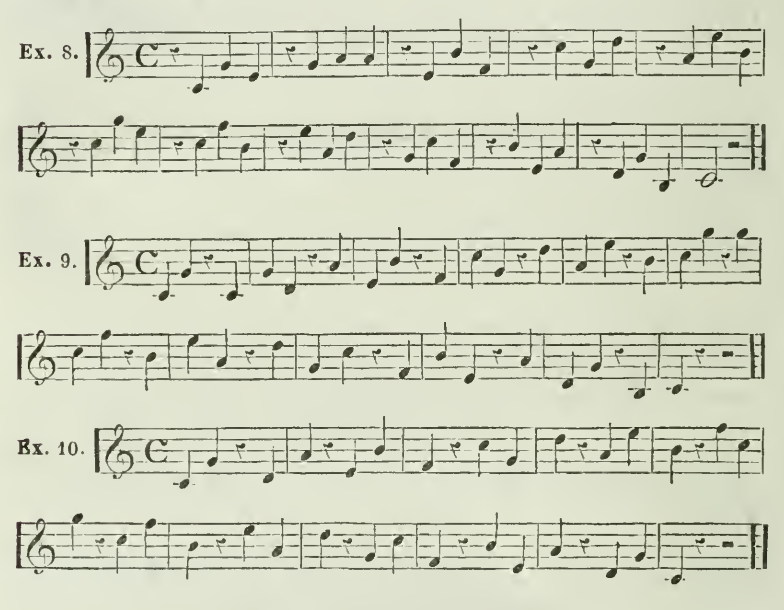
TABLEAU 15.

§ 2.

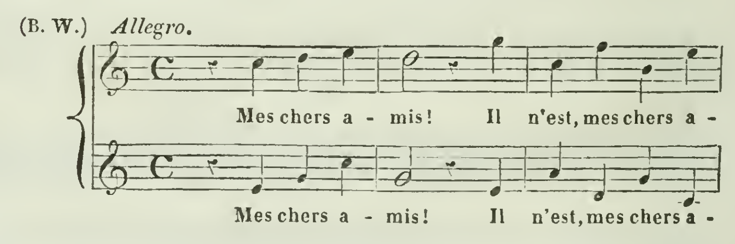
SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES QUINTES.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices et du chant avant de les solfier.

(A deux parties, *ad libitum*, avec la VIIe Classe, Partition, page 81. Exercices 5, 6 et 7.



PREMIER CHANT DES QUINTES[1].



(1) 1° Faire la lecture rhythmique de chaque partie, et la solfier séparément.

mis, qu'un mal - heur vé - ri - ta - ble Qui puisse au dés-es -

mis, qu'un mal - heur vé - ri - ta - ble Qui puisse au dés-es -

poir mettre un hom-me d'hon-neur : C'est le mal-heur af -

poir mettre un hom-me d'hon-neur : C'est le mal-heur af -

freux de se sen - tir cou - pa - ble, Et de trou-ver tou -

freux de se sen - tir cou - pa - ble, Et de trou-ver tou -

1re fois. 2e fois.

jours le re - mords dans son cœur. C'est cœur.

jours le re - mords dans son cœur. C'est cœur.

M. Morel de Vindé.

2° Faire la lecture mesurée des paroles avant de les chanter.



Mes chers a - mis, Il n'est, mes chers a - mis, etc.

Avis. Quand ce chant aura été solfié plusieurs fois, on pourra le faire chanter sur la main à vue de musique ; et lorsqu'il aura été chanté suffisamment, on récompensera l'élève qui saura le solfier ou le chanter de mémoire en le touchant sur la main.

Tableau 15.

§ 5.

SUITE DE LA LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE DES CROCHES.

(Analyser en disant: 1er temps, 2e et 3e temps, 4e temps.)



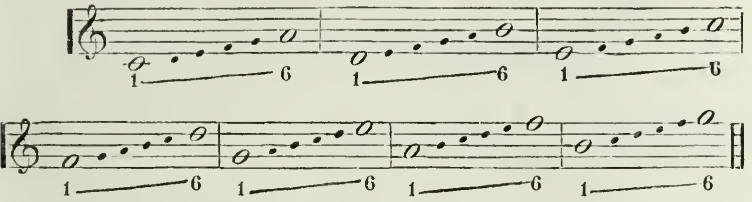
(Voir, *Tableau* 15, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 15.

TABLEAU 16.

§ 1.

PREMIÈRE ANALYSE DE LA SIXTE ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.



1. L'intervalle de *sixte*, que l'on étudie dans la VIe classe, comprend cinq positions diatoniques sur la main et sur la portée.

Exemple : *ut*-ré-mi-fa-sol-*la*, *ut-la*, sixte[1].

2. Les notes placées à distance de *sixte* (intervalle pair) ont des positions différentes[2].

* — Préparez-vous, par le chant sur la main, à la solmisation mesurée de l'intervalle de *sixte*[3].

---

(1) A vérifier sur la main et sur la portée en disant : *ut-ré-mi-fa-sol-la*, 1-2-3-4-5-6, *ut-la*, sixte ; *ré-mi-fa-sol-la-si*, 1-2-3-4-5-6, *ré-si*, sixte, etc.

(2) 1° Vérifier cette différence de position sur la main et sur la portée ; 2° toucher une note et demander sa sixte (une position au-dessus de la quinte).

(3) Suivre, comme pour les intervalles précédents, les trois procédés décrits page 35.

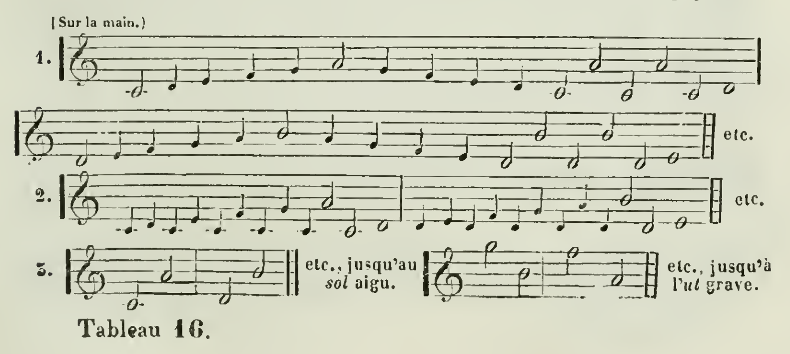


Tableau 16.

§ 2.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES SIXTES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier une progression de sixtes en rondes, avec la mise de voix sur chaque note, du *do* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Partition de l'ensemble des exercices 1 à 7 de la classe actuelle avec des exercices de la IVe Classe.)

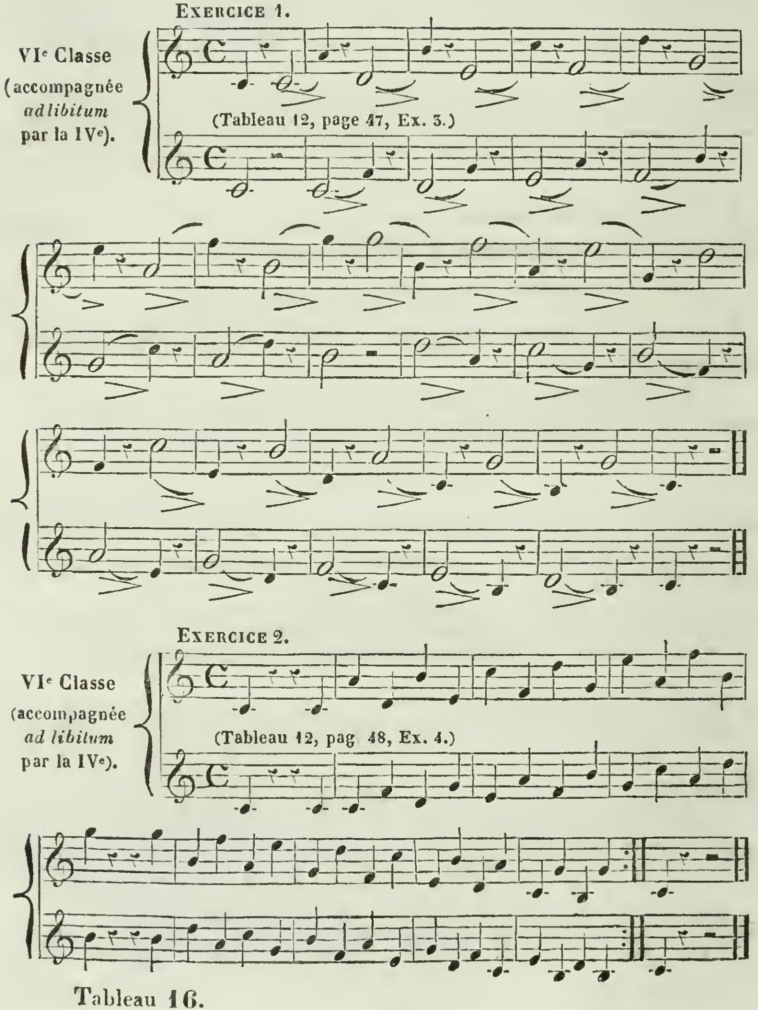


Tableau 16.

Exercice 3.

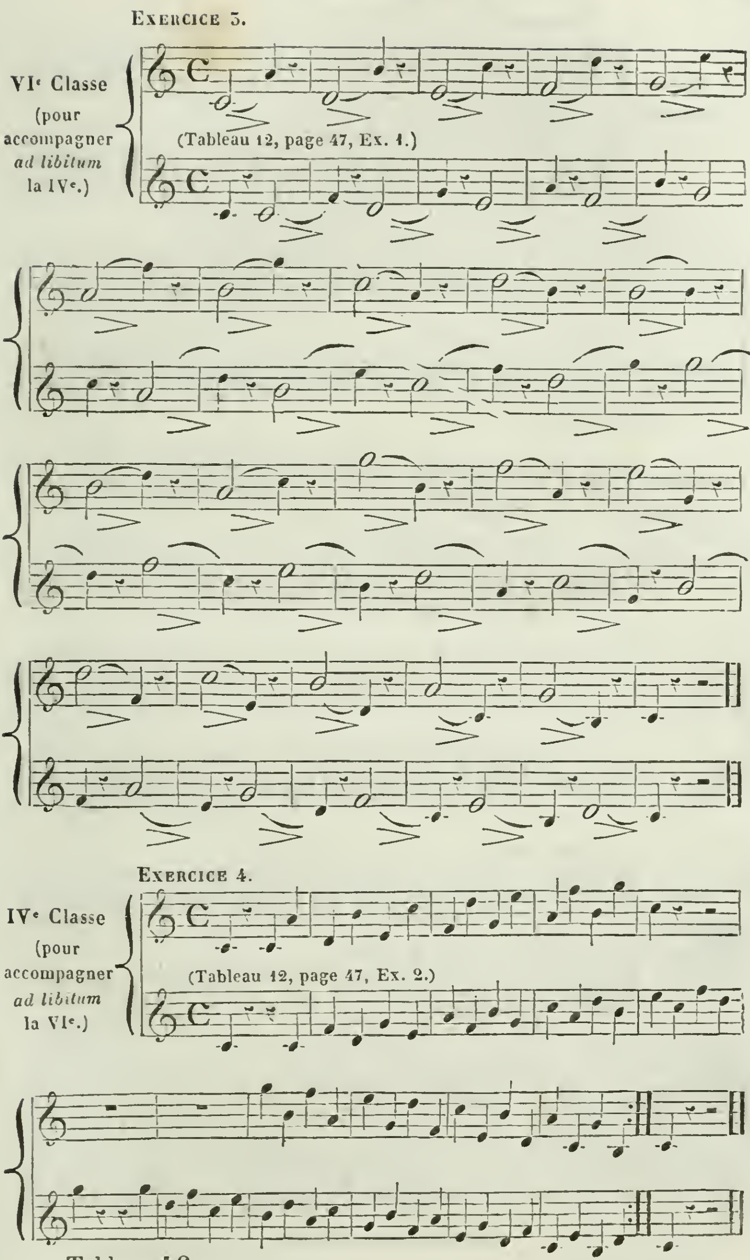


Tableau 16.

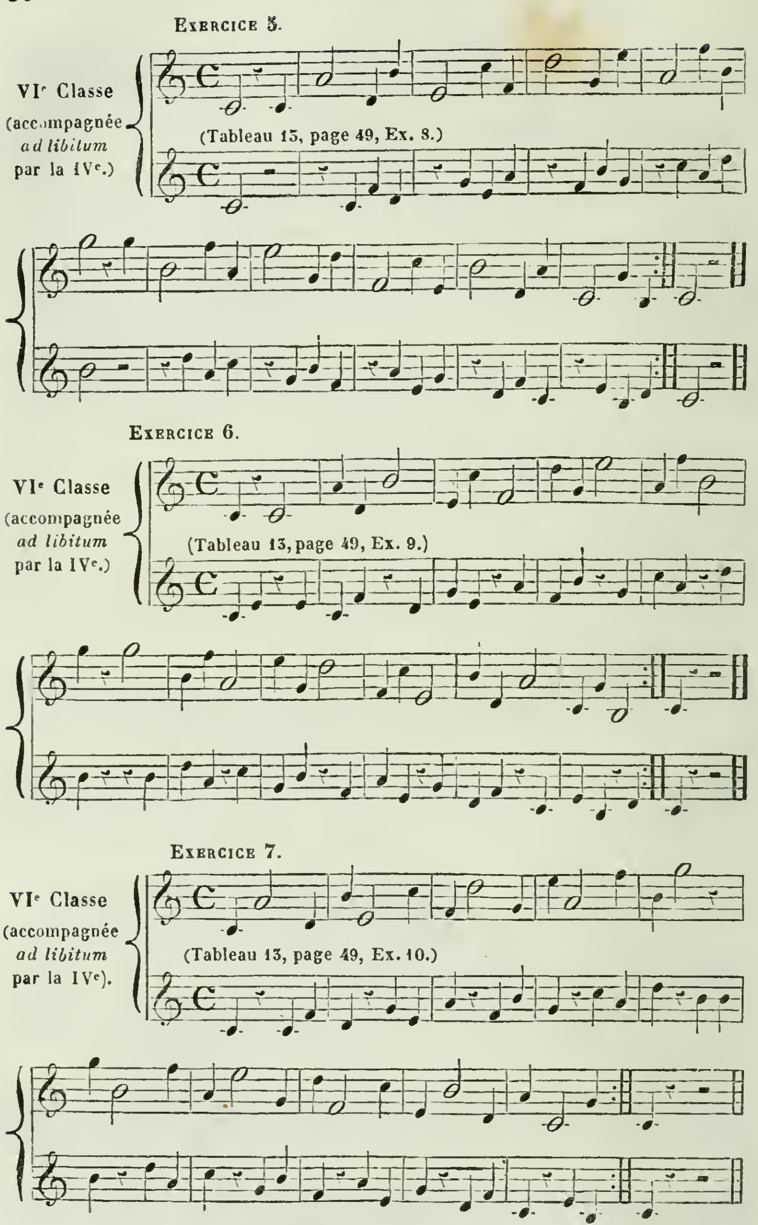
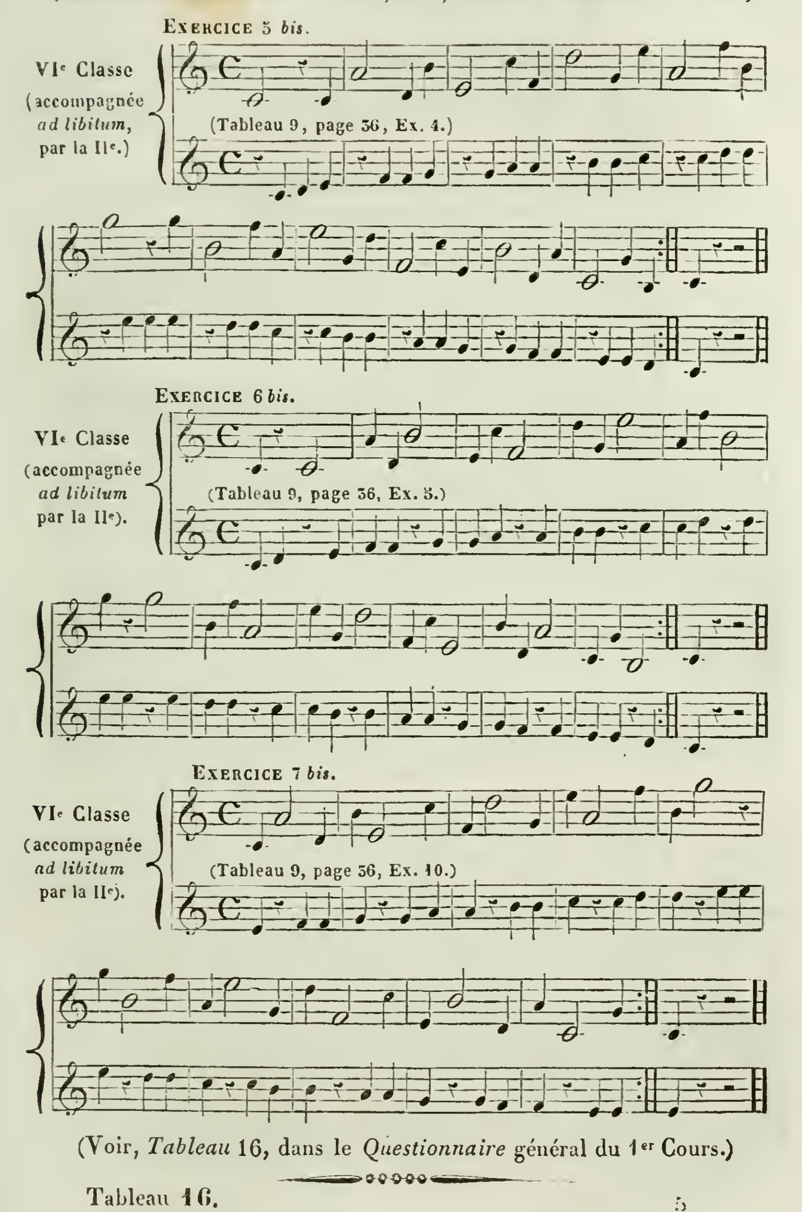

Exercice 5.
VIe Classe
(accompagnée
ad libitum
par la IVe.)
(Tableau 13, page 49, Ex. 8.)
Exercice 6.
VIe Classe
(accompagnée
ad libitum
par la IVe.)
(Tableau 13, page 49, Ex. 9.)
Exercice 7.
VIe Classe
(accompagnée
ad libitum
par la IVe).
(Tableau 13, page 49, Ex. 10.)

Tableau 16.

§ 3.

(Partition de l'ensemble des exercices 5, 6 et 7, avec des exercices de la IIe Classe.)



(Voir, *Tableau* 16, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 16.

TABLEAU 17.

§ 1.

SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES SIXTES.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices et du chant avant de les solfier.

(Partition de l'ensemble des exercices 8, 9 et 10 de la Classe actuelle, avec des exercices de la IVe classe.)

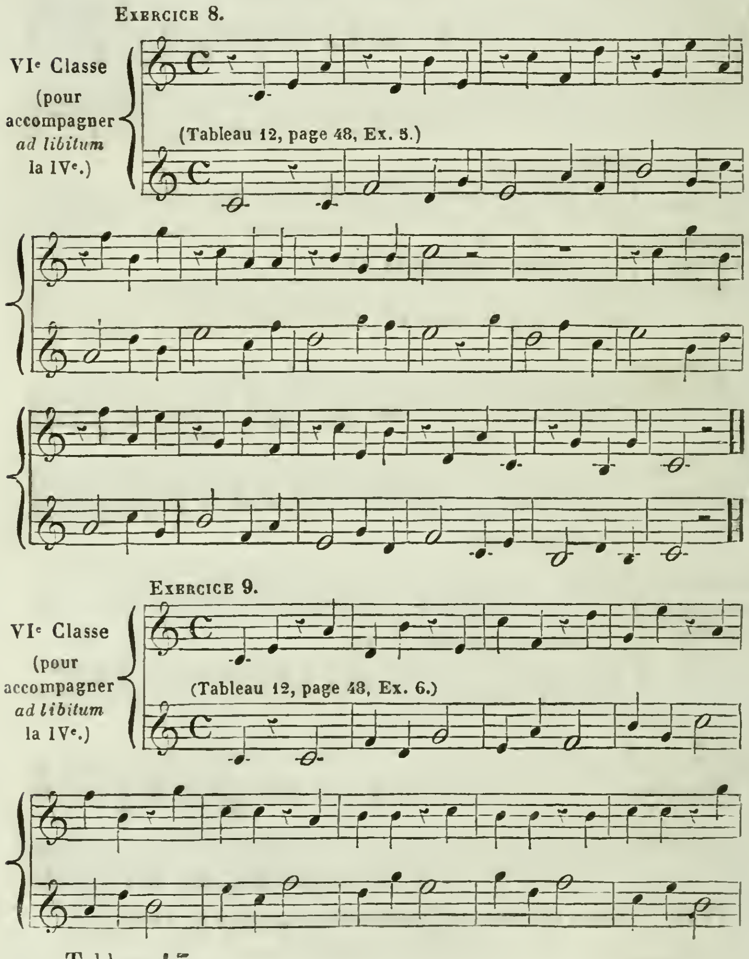


Tableau 17.

Exercice 10.

VIe Classe
(pour accompagner
ad libitum
la IVe).

(Tableau 12, page 48, Ex. 7.)

§ 2.

PREMIER CHANT DES SIXTES.

(Procédés décrits dans la note de la page 58.)

(B. W.) *Largo.*

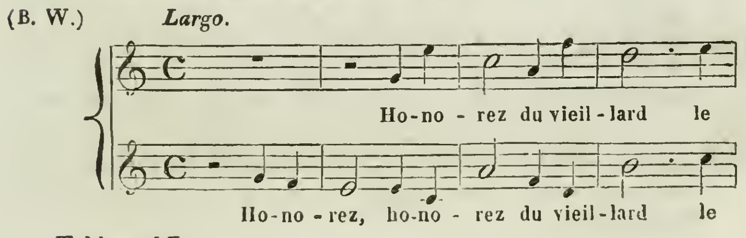


Tableau 17.

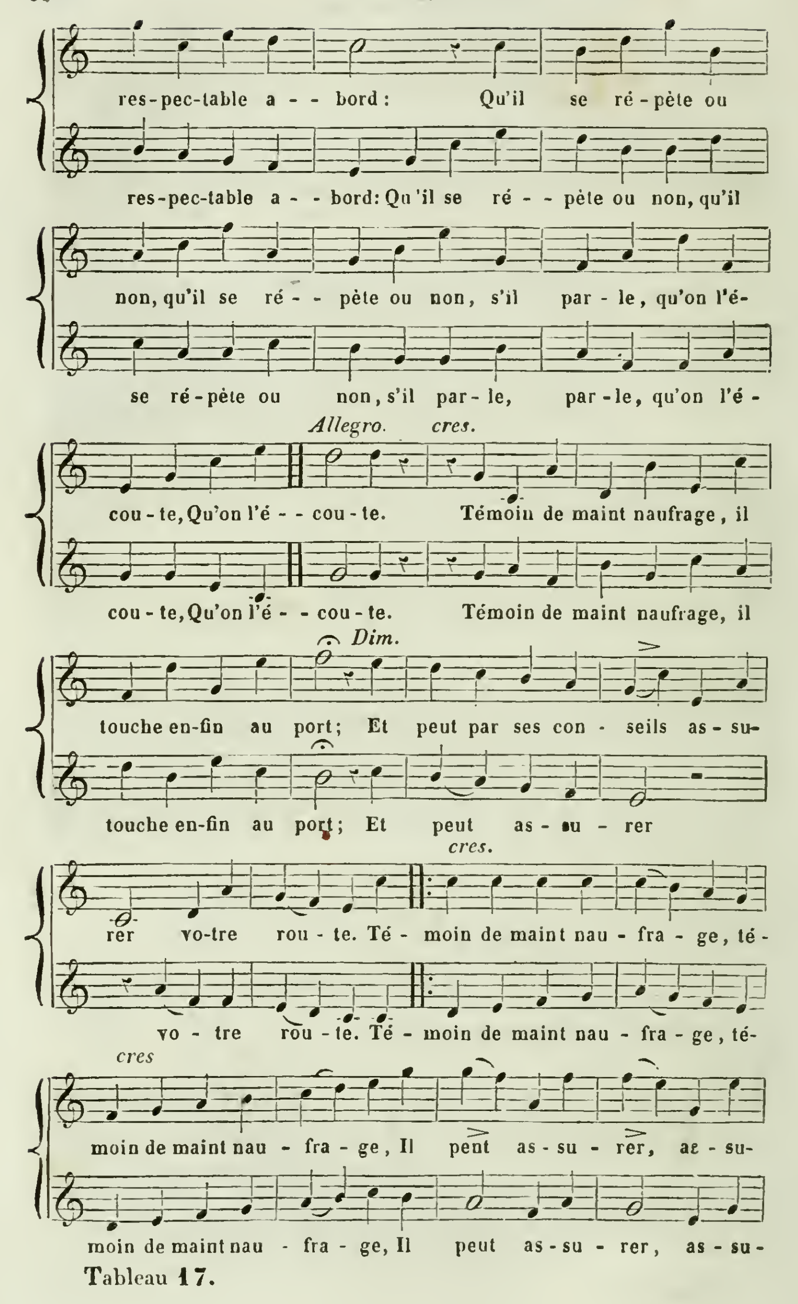
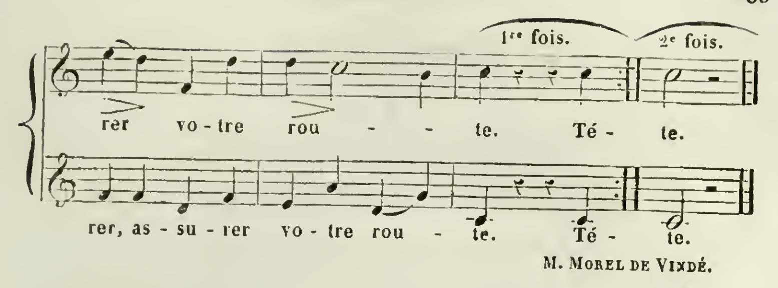

res-pec-table a - - bord: Qu'il se ré-pète ou
res-pec-table a - - bord: Qu'il se ré - - pète ou non, qu'il
non, qu'il se ré - - pète ou non, s'il par - le, qu'on l'é-
se ré-pète ou non, s'il par-le, par-le, qu'on l'é-
Allegro. cres.
cou-te, Qu'on l'é - - cou-te. Témoin de maint naufrage, il
cou-te, Qu'on l'é - - cou-te. Témoin de maint naufrage, il
Dim.
touche en-fin au port; Et peut par ses con - seils as-su-
touche en-fin au port; Et peut as - su - rer
cres.
rer vo-tre rou - te. Té - moin de maint nau - fra - ge, té-
vo - tre rou - te. Té - moin de maint nau - fra - ge, té-
cres
moin de maint nau - fra - ge, Il peut as - su - rer, as - su-
moin de maint nau - fra - ge, Il peut as - su - rer, as - su-

Tableau 17.



M. MOREL DE VIXDÉ.

---

§ 3.

FIN DE LA LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE DES CROCHES.

(Analyser en disant : ♩ 1er temps, ♩ 2e temps, ♫ 3e temps, ♫ 4e temps, et de même pour les autres mesures.)

Ex. 18.

Ex. 19.

Ex. 20.

Ex. 21.

Ex. 22.

Ex. 23.

Ex. 24.

Ex. 25.

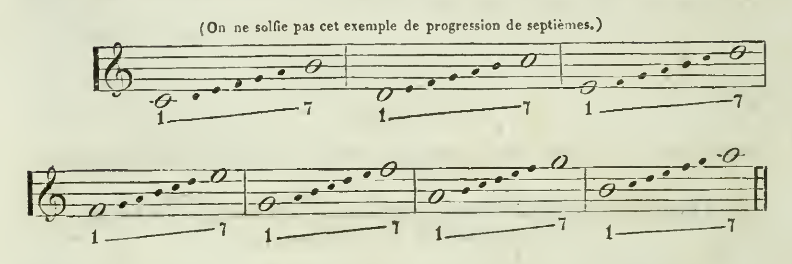
(Voir, *Tableau* 17, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 17.

TABLEAU 18.

§ 1.

PREMIÈRE ANALYSE DE LA SEPTIÈME ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.



1. L'intervalle de *septième*, que l'on étudie dans la VIIe classe, comprend sept positions diatoniques sur la main et sur la portée [1].

2. Les notes placées à distance de *septième* (intervalle impair) ont des positions semblables [2].

* — Préparez-vous, par le chant sur la main, à la solmisation mesurée de la *septième* [3].

---

(1) A vérifier sur la main et sur la portée en disant : *ut-ré-mi-fa-sol-la-si*, 1-2-3-4-5-6-7, *ut-si*, septième ; *ré-mi-fa-sol-la-si-ut*, 1-2-3-4-5-6-7, *ré-ut*, septième, etc.

(2) 1° Vérifier cette similitude de position sur la main et sur la portée ; 2° toucher une note et demander sa septième (trois lignes ou trois interlignes au-dessus).

(3) Suivre, comme pour les intervalles précédents, les trois procédés décrits page 53.

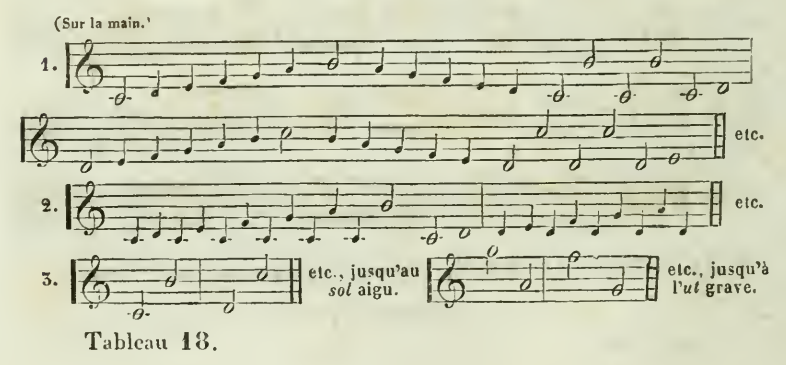


Tableau 18.

§ 2.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES SEPTIÈMES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier une progression de septièmes en rondes, avec la mise de voix sur chaque note, du *do* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Partition de l'ensemble des exercices 1 à 7 de la classe actuelle avec des exercices de la III[e] Classe.)

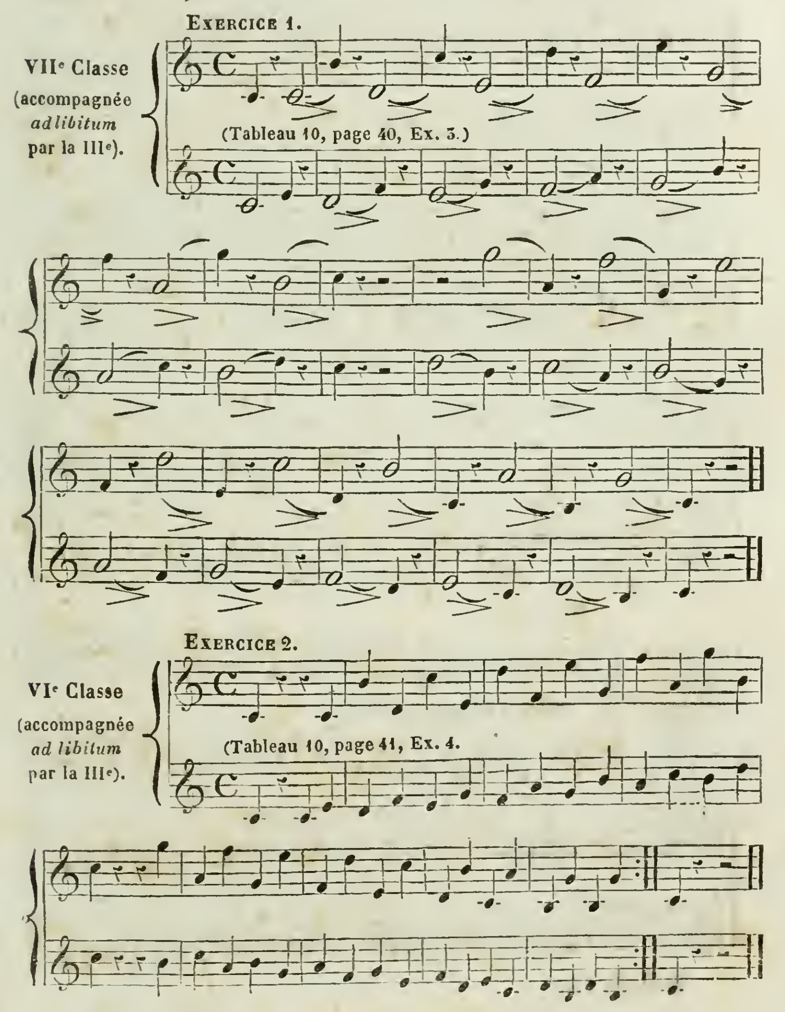


Tableau 18.

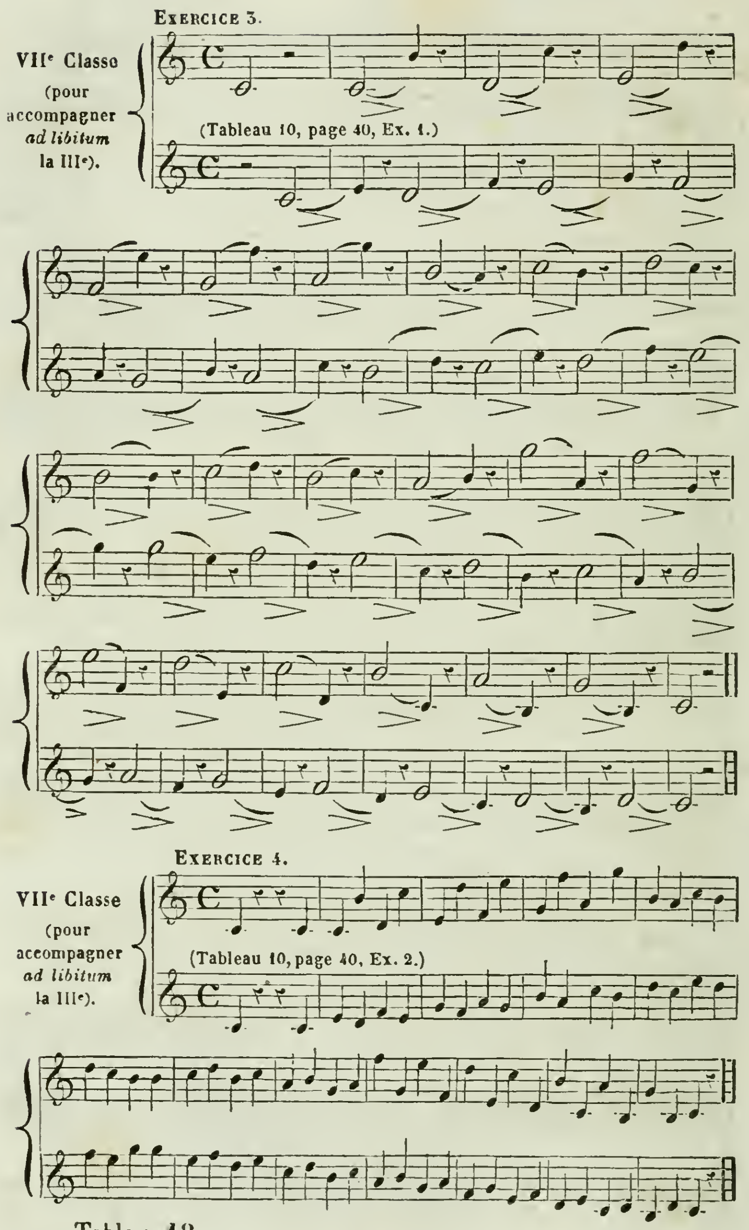
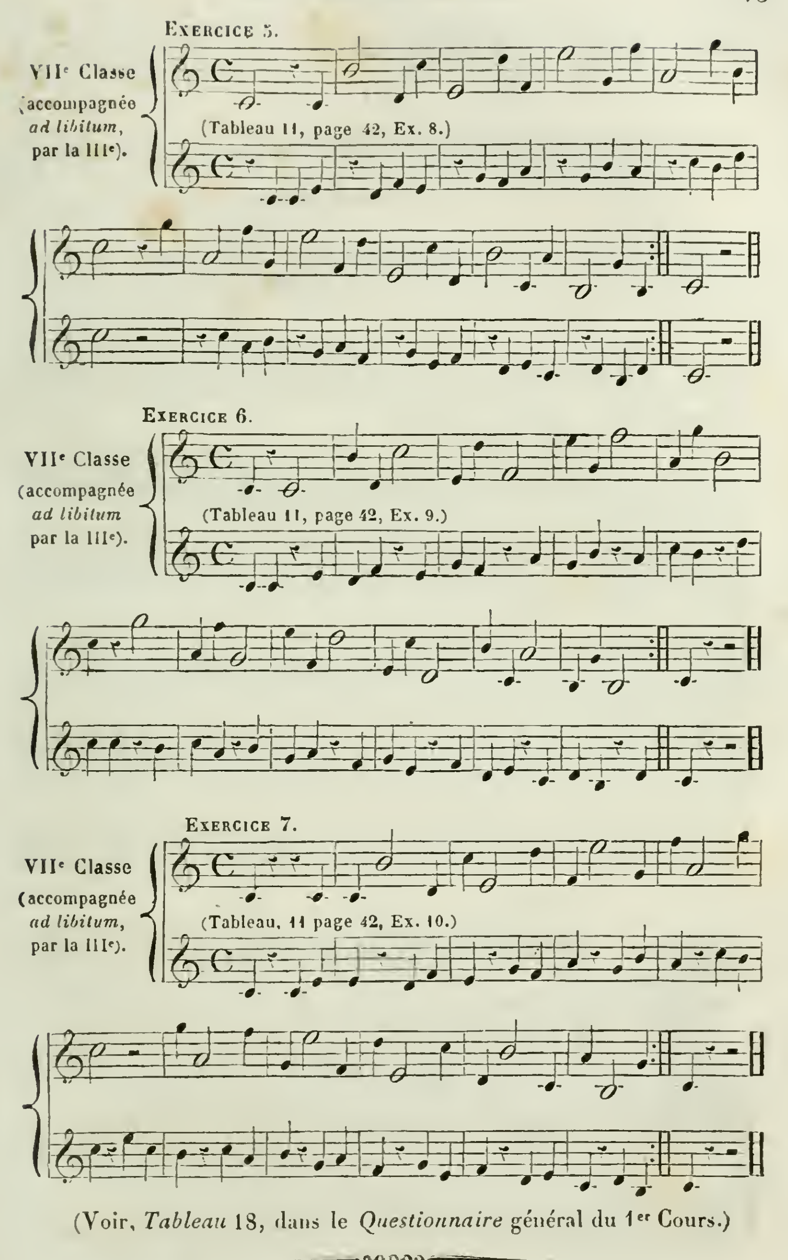

Exercice 3.
VIIe Classe
(pour
accompagner
ad libitum
la IIIe).
(Tableau 10, page 40, Ex. 1.)
Exercice 4.
VIIe Classe
(pour
accompagner
ad libitum
la IIIe).
(Tableau 10, page 40, Ex. 2.)

Tableau 18.



(Voir, *Tableau* 18, dans le *Questionnaire* général du 1[er] Cours.)

Tableau 18.

TABLEAU 19.

§ 1.

SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES SEPTIÈMES.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices et du chant avant de les solfier.

Partition de l'ensemble des exercices 8, 9 et 10 de la classe actuelle, avec des exercices de la IIIe Classe.

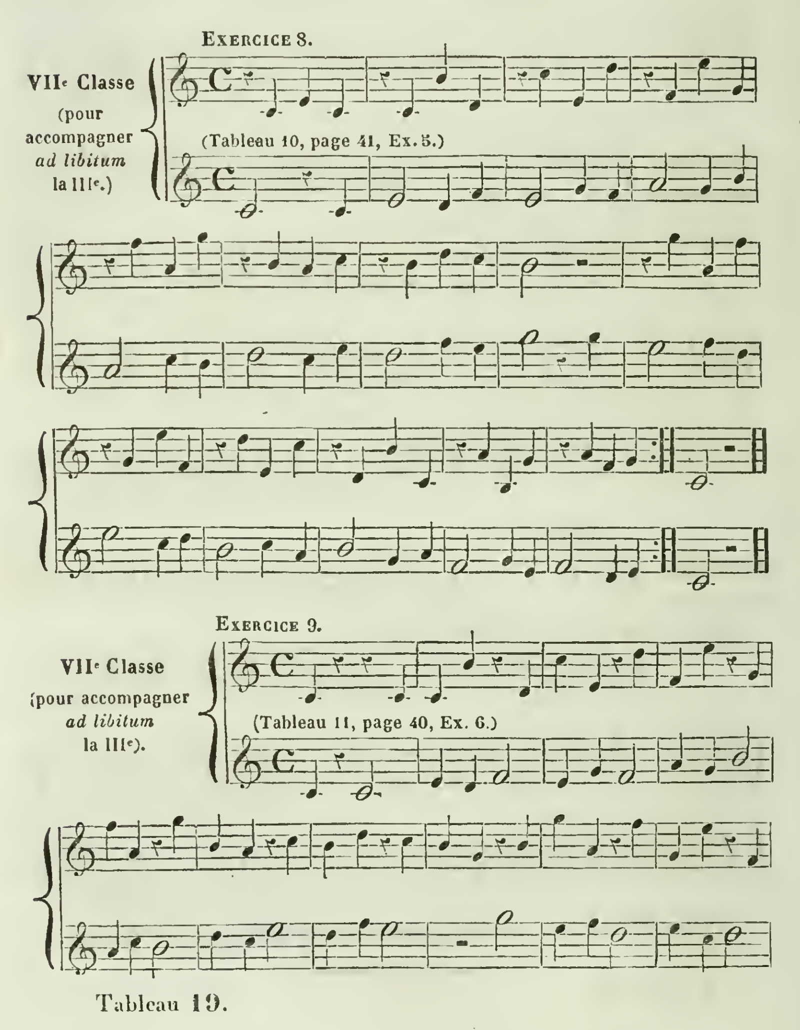


Tableau 19.

Exercice 10.

VIIe Classe (pour accompagner *ad libitum* la IIIe.)

(Tableau 10, page 41, Ex. 7.)

§ 2.

PREMIER CHANT DES SEPTIÈMES.

(Appliquer au chant suivant les procédés indiqués dans la note de la page 58.)

(B. W.) *Moderato.*

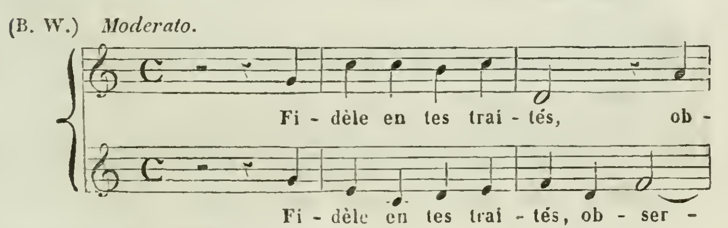


Tableau 19.



(Paroles de M. Morel de Vindé

Tableau 19

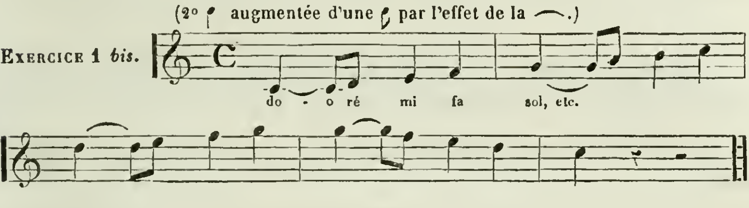
§ 3.

PREMIÈRE LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE AVEC NOIRE POINTÉE ET CROCHES.

1. La note *pointée* dure une moitié en sus de sa valeur ordinaire ainsi la ♩• vaut ♪♪♪, (deux pour la ♩, et une pour le point.)

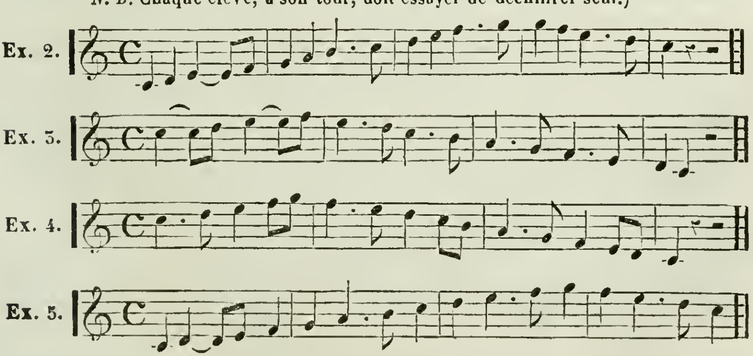


(A faire solfier pour mieux faire entendre la durée de la ♪ ajoutée à celle de la ♩.)





(Faire analyser les exercices avant de les exécuter.
N. B. Chaque élève, à son tour, doit essayer de déchiffrer seul.)



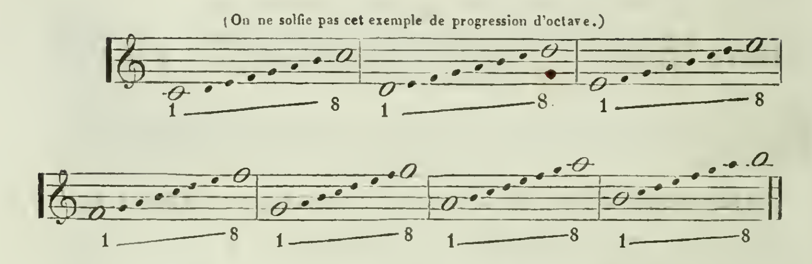
(Voir, *Tableau* 19, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 19.

TABLEAU 20.

§ 1.

PREMIÈRE ANALYSE DE L'OCTAVE ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.



1. L'intervalle d'*octave*, que l'on étudie dans la VIII[e] classe, comprend huit positions diatoniques sur la main et sur la portée [1].

2. Les notes placées à distance d'*octave* ont des positions différentes [2].

* — Préparez-vous, par le chant sur la main, à la solmisation mesurée de l'*octave* [3].

---

(1) A vérifier sur la main et sur la portée en disant : *ut-ré-mi-fa-sol-la-si-ut*, 1-2-3-4-5-6-7-8, *ut-ut*, octave ; *ré-mi-fa-sol-la-si-ut-ré*, 1-2-3-4-5-6-7-8, *ré-ré*, octave, etc.

(2) 1° Vérifier cette différence de position sur la main et sur la portée ; 2° toucher une note et demander son octave (une position au-dessus de la septième).

(3) Suivre, comme pour les intervalles précédents, les trois procédés décrits, page 33.

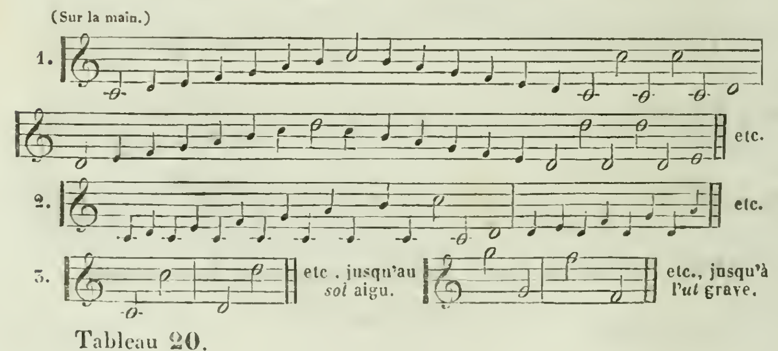


Tableau 20.

§ 2.

SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES OCTAVES.

(*N. B.* Sans que ce soit à vue de musique, on peut commencer par faire solfier une progression d'octaves en rondes, avec une mise de voix sur chaque note, du *do* grave au *sol* aigu.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

Partition de l'ensemble des exercices 1 à 7 de la classe actuelle, avec des exercices de la Ve Classe.

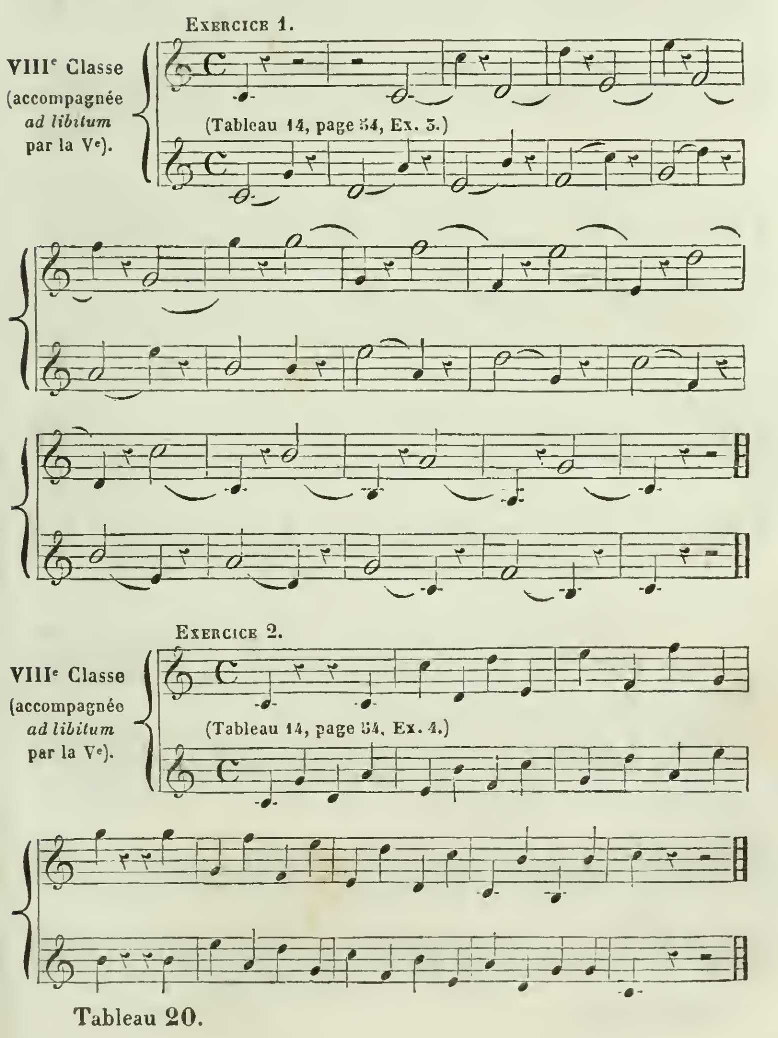
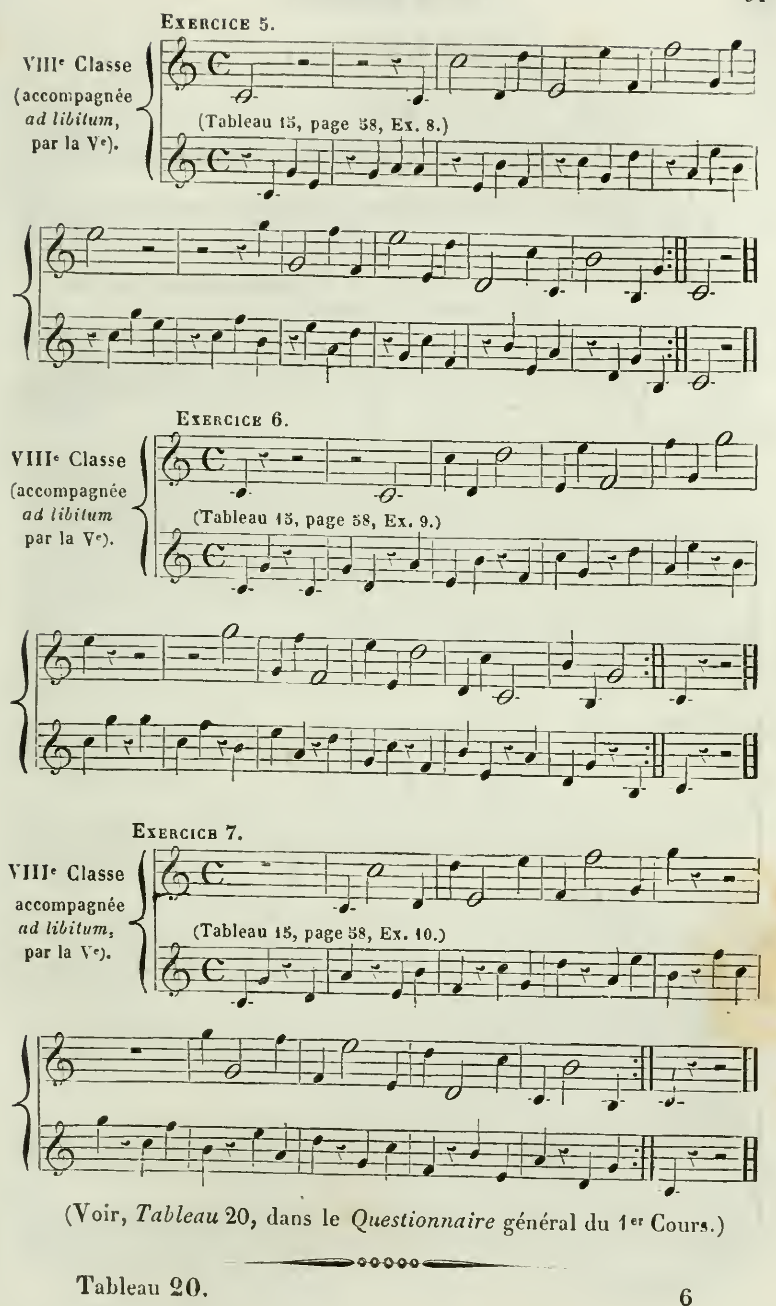


Tableau 20.


Exercice 3.
VIIIe Classe
(pour
accompagner
ad libitum
la Ve).
(Tableau 14, page 54, Ex. 1.)
Exercice 4.
VIIIe Classe
(pour
accompagner
ad libitum
la Ve).
(Tableau 14, page 54, Ex. 2)
Tableau 20.



(Voir, *Tableau* 20, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 20.

TABLEAU 21.

§ 1.

SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES OCTAVES.

* — Faites la lecture rhythmique des exercices et du chant avant de les solfier.

(Partition de l'ensemble des exercices 8, 9 et 10 de la Classe actuelle, avec des exercices de la Ve Classe.)



1re fois. 2e fois.

EXERCICE 10.

VIIIe Classe (pour accompagner *ad libitum* la Ve.)

(Tableau 14, page 55, Ex. 7.)

---

§ 2.

PREMIER CHANT DES OCTAVES.

(Suivre les procédés décrits dans la note de la page 58.)

(B. W.) *Allegro*



Tableau 21.

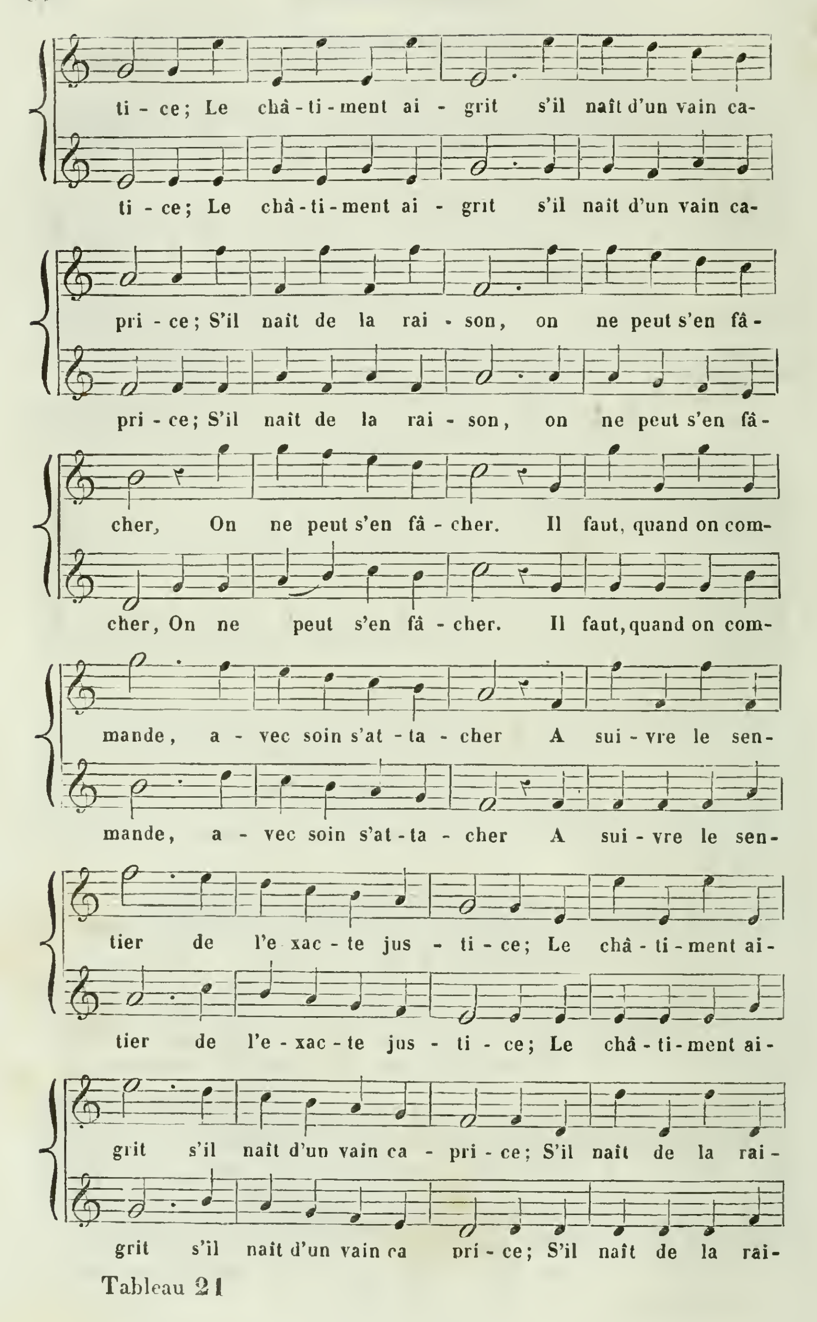
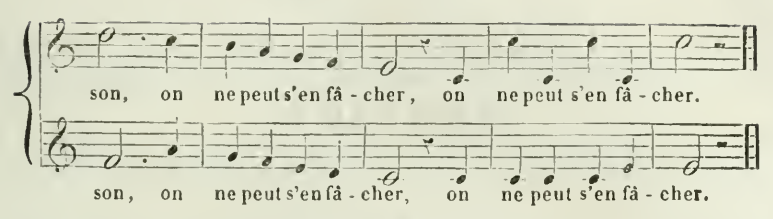

ti - ce; Le châ - ti - ment ai - grit s'il naît d'un vain ca-
ti - ce; Le châ - ti - ment ai - grit s'il naît d'un vain ca-
pri - ce; S'il naît de la rai - son, on ne peut s'en fâ -
pri - ce; S'il naît de la rai - son, on ne peut s'en fâ -
cher, On ne peut s'en fâ - cher. Il faut, quand on com-
cher, On ne peut s'en fâ - cher. Il faut, quand on com-
mande, a - vec soin s'at - ta - cher A sui - vre le sen-
mande, a - vec soin s'at - ta - cher A sui - vre le sen-
tier de l'e xac - te jus - ti - ce; Le châ - ti - ment ai-
tier de l'e - xac - te jus - ti - ce; Le châ - ti - ment ai-
grit s'il naît d'un vain ca - pri - ce; S'il naît de la rai -
grit s'il naît d'un vain ca pri - ce; S'il naît de la rai-

Tableau 21



M. MOREL DE VINDÉ.

---

§ 3.

FIN DE LA LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE AVEC NOIRE POINTÉE ET CROCHES.

(Analyser en disant : ♩ ♩ 1er temps, ♩‿♪ 2e et la moitié du 3e, ♪ seconde moitié du 3e, ♩ 4e.)

Ex. 6.

Ex. 7.

Ex 8.

Ex. 9.

Ex. 10.

Ex. 11.

Ex. 12.

Ex 13.

(Voir, *Tableau* 21, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 21.

TABLEAU 22.

§ 1

RÉCAPITULATION DES EXERCICES DE SOLMISATION PROGRESSIONNELLE.

1. *Remarques générales.* Les notes séparées par des *intervalles impairs,* comme la tierce, la quinte et la septième, ont des *positions semblables;* elles sont de ligne en ligne ou d'interligne en interligne, comme de doigt en doigt ou d'entre doigt en entre-doigt[1].

2. Les notes séparées par des *intervalles pairs,* comme la seconde, la quarte, la sixte et l'octave, ont des *positions différentes;* elles sont d'une ligne à un interligne, ou d'un interligne à une ligne, comme un doigt à un entre-doigt, ou d'un entre-doigt à un doigt[2].

---

(1) AVIS. Quoique les deux remarques suivantes se rapportent à un objet sensible (le nom des intervalles d'après la position respective des notes), si les élèves sont très jeunes, on peut passer outre et leur faire attaquer la *récapitulation vocale* sans leur faire rendre compte du nom de chaque intervalle.

1° Pour la tierce de *mi*, monter d'une ligne, c'est *mi-sol;* pour la tierce de *fa*, monter d'un interligne, c'est *fa-la;* et de même à partir de tout autre note. 2° Pour la quinte de *mi*, monter de deux lignes, c'est *mi-si;* pour la quinte de *fa*, monter de deux interlignes, c'est *fa-ut;* et de même à partir de tout autre note. 3° Pour la septième de *mi*, monter de trois lignes, c'est *mi-ré;* pour la septième de *fa*, monter de trois interlignes, c'est *fa-mi;* et de même à partir de tout autre note.

N. B. Faire une pareille vérification sur la main à partir des doigts et des entre-doigts.

(2) 1° Cette vérification est très facile pour les secondes qui se suivent diatoniquement comme *mi-fa*, *fa-sol*, et pour les octaves qui portent le même nom comme *mi-mi*, *fa-fa*. 2° Pour la quarte de *mi*, prendre la position au-dessus de sa tierce, c'est *mi-la;* et de même à partir de tout autre note. 3° Pour la sixte de *mi*, prendre la position au-dessus de sa quinte, c'est *mi-ut;* et de même à partir de tout autre note.

N. B. Faire une pareille vérification sur la main à partir des doigts et des entre-doigts.

Tableau 22.

(1° Faire solfier sur la main et en valeurs égales une portion de cette récapitulation. 2° Montrer une mesure quelconque et faire nommer les intervalles, comme *do-ré*, seconde, *do-mi*, tierce, etc. 3° Solfier à vue de musique et sans préparation rhythmique.)

§ 2.

RÉCAPITULATION DES EXERCICES DE LECTURE RHYTHMIQUE.

Avis. Toutes les mesures de l'exercice suivant étant différentes entre elles par la manière dont les valeurs de notes y sont combinées, il forme un morceau de concours auquel les élèves s'actionnent beaucoup ; mais on ne l'emploiera pas immédiatement à cet usage à cause du temps qu'il faudrait peut-être y passer. Il suffira donc de le faire lire deux fois ie suite par tous les élèves à la fois, et l'on passera immédiatement au 1er tableau de la 2e — VIIIe (tableau 22). Mais entre les tableaux 23 à 28 on reprendra cette récapitulation ·hythmique, et ce sera alors au concours pour connaître et récompenser l'élève qui lira sans 'arrêter le plus grand nombre de mesures.

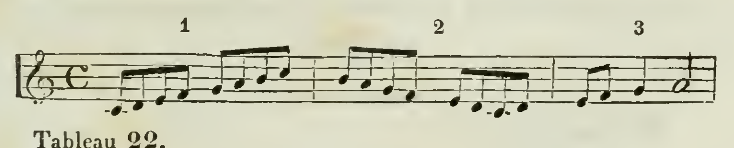


Tableau 22.



FIN DE LA 1re—VIIIe ET DES PREMIÈRES ÉTUDES DE CHAQUE INTERVALLE ÉLÉMENTAIRE.

Tableau 22.

2° — VIIIe CLASSE

OU

DEUXIÈME SECTION DE LA VIIIe CLASSE.

Cette section est partagée en divisions des *secondes*, des *tierces*, des *quartes*, des *quintes*, des *sixtes*, etc., dans lesquelles on fait une deuxième étude spéciale de chaque intervalle.

* — Dans la 2e-VIIIe, ou deuxième section de la VIIIe classe, dont vous commencez aujourd'hui les études, vous aurez à repasser, sous formes chantantes, les intervalles musicaux déjà préparés, solfiés et chantés dans les huit classes précédentes (Tableaux 7 à 22.)

* — Vous serez ainsi conduit progressivement (Tableaux 23 à 42) à la bonne exécution des chants simples et des chants d'ensemble écrits dans les divers styles de musique, comme le sont ceux de l'*Orphéon*.

(Il a été dit, page 50, dans une note du Tableau 7-*B*, quelle est l'utilité l'*Orphéon*.)

TABLEAU 23—*A*.

§ 1.

ESCALIER CHROMATIQUE.— DIÈSE, BÉMOL, BÉCARRE.

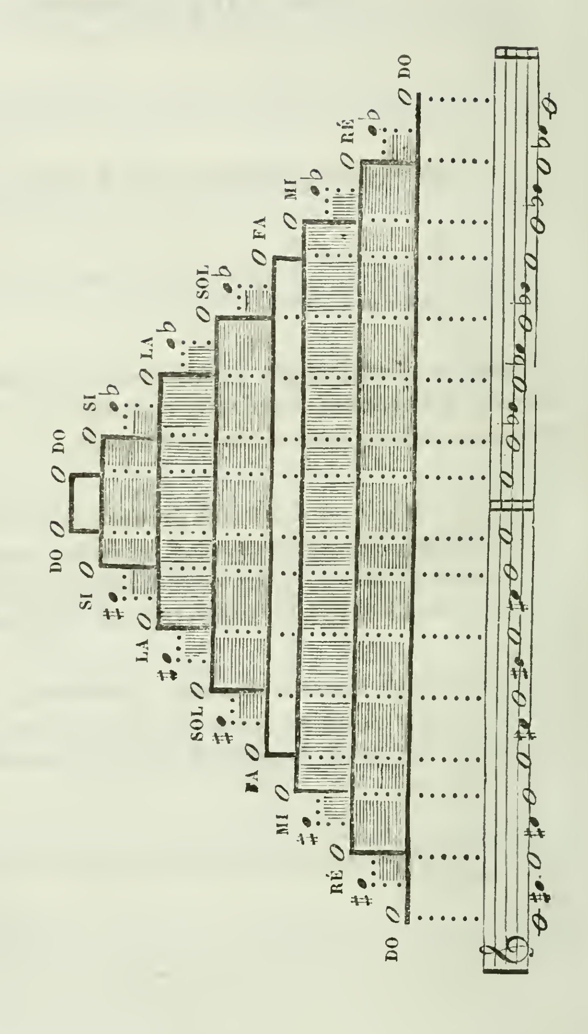


Tableau 25—*A*.

1. Chacun des cinq tons de la gamme diatonique peut se partager en deux *demi-tons*, à peu près égaux : ce qui produit une succession de *douze demi-tons.*

(A vérifier sur l'escalier en faisant compter les douze demi-tons.)

2. La gamme qui procède par demi-tons consécutifs se nomme *gamme chromatique* (gamme nuancée).

3. Pour indiquer sur la musique l'élévation ou l'abaissement d'un *demi-ton*, on place devant les notes le signe ♯ *(dièse)* ou ♭ *(bémol)*.

(Montrer les ♯ et les ♭ de la gamme chromatique.)

a. Le ♯ fait *élever* l'intonation musicale d'un demi-ton, le ♭ fait *baisser* d'un demi-ton, et le signe ♮ *(bécarre)* détruit l'effet du ♯ ou du ♭.

4. Quelquefois, on emploie le *double-dièse* (𝄪) pour élever de *deux demi-tons*; et le *double-bémol* (♭♭) pour baisser de deux demi-tons.

* — Nommez les signes ci-dessous et dites à quoi ils servent.

♯ ♭ ♮ 𝄪 ♭♭ ♮

(Les élèves diront, à vue des signes qu'ils suivront avec le doigt, ♯ pour élever d'un demi-ton ; ♭ pour baisser d'un demi-ton ; ♮ pour effacer le ♯ ou le ♭ ; 𝄪 pour élever de deux demi-tons ; ♭♭ pour baisser de deux demi-tons ; ♮ après ♭♭ ou 𝄪 pour effacer un seul ♯ ou un seul ♭.)

5. On appelle note *diésée* celle qui est précédée d'un ♯, note *bémolisée* celle qui est précédée d'un ♭, et note *naturelle* celle qui est précédée d'un ♮ [1].

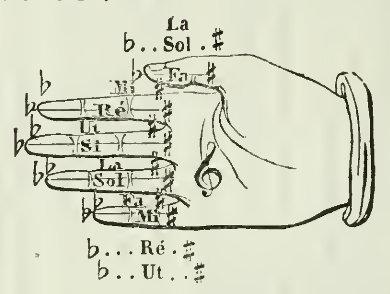
* — La note *diésée* est plus près de celle vers laquelle elle monte, et la note *bémolisée* est plus voisine de celle sur laquelle elle descend : ainsi, *ut* ♯ est plus près de *ré* que d'*ut* ; *ré* ♭ est plus près d'*ut* que de *ré*.

(Cette observation est répétée, développée, et rendue sensible à l'œil dans le deuxième Cours, Tableau 67-*A*.)

(1) Faire nommer dans l'ordre successif, puis dans un ordre quelconque, toutes les notes de la gamme chromatique imprimée au bas de l'escalier.

§ 2 MAIN CHROMATIQUE.

* — Sur la main, comme on le voit ci-dessous, les notes *diésées* se touchent en haut des doigts, les notes *bémolisées* au bout, et les notes *naturelles* au milieu [1].



(Avis. On trouvera dans le 2e Cours (2e *Tableau complémentaire*) des recherches sur la *main harmonique* des anciens, qui était, par sa disposition et ses usages, totalement différente des mains diatoniques et chromatiques de la présente méthode.

* — Préparez-vous à la solmisation chromatique par le chant sur la main [1].

(Voir, *Tableau* 23—*A*, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

---

(1) 1° Faire toucher sur la main, sans les solfier, toutes les notes de la gamme chromatique; 2° faire toucher et nommer une position *diésée* ou *bémolisée* quelconque.

(2) Faire toucher et répéter sur la main chaque portion de cet exemple jusqu'à parfaite intonation chromatique.

(*N. B.* On ne fera pas solfier tous ces exercices de suite, mais on y reviendra dans le courant de la 2e-VIIIe.)

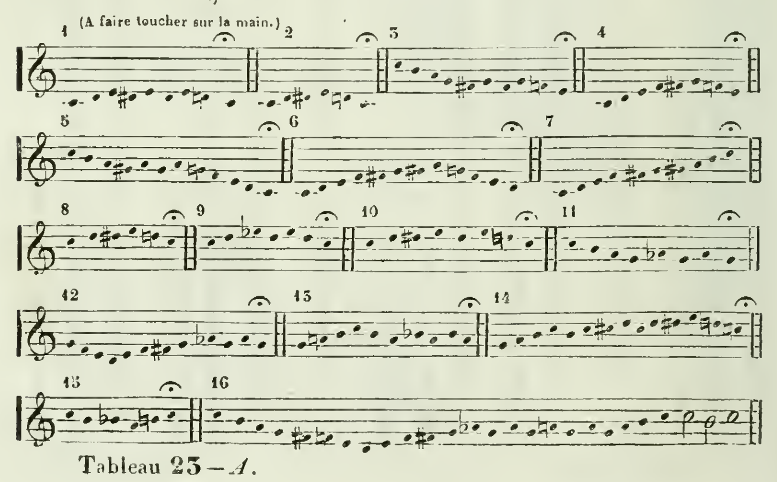
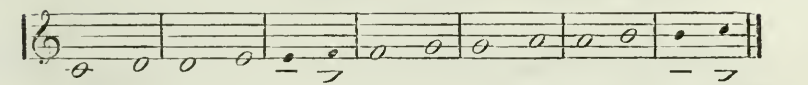


Tableau 23 — *A*.

TABLEAU 23 — *B*.

§ 1.

DEUXIÈME ANALYSE DE L'INTERVALLE DE SECONDE.
SECONDE MAJEURE ET SECONDE MINEURE.



1. La *seconde* formée par un *ton* se nomme *seconde majeure* (grande); la *seconde* formée par un *demi-ton* se nomme *seconde mineure* (petite)[1].

2. Il y a dans la gamme *cinq* secondes majeures et *deux* secondes mineures : les deux secondes mineures sont *mi-fa* et *si-ut*.

(A vérifier.)

* — Les *signes manuels* du ton et du demi-ton seront désormais les signes de la *seconde majeure* et de la *seconde mineure* [2].

---

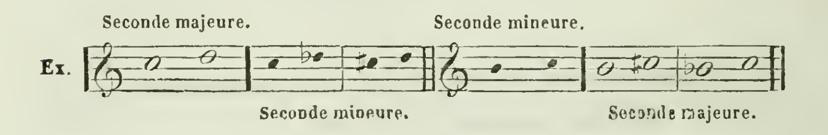
(1) 1° A vérifier sur la portée, en disant : *ut-ré*, un ton, seconde majeure ; *ré-mi*, un ton, seconde majeure ; *mi-fa*, demi-ton, seconde mineure, etc. ; 2° à toucher et à désigner de la même manière sur la main.

(2) Dire, en faisant les signes manuels, *ut-ré*, seconde majeure ; *ré-mi*, seconde majeure; *mi-fa*, seconde mineure, etc.

3. En prononçant les noms *ut-ré,* si l'on élève la main ouverte (_ ‾), on indique la *seconde majeure (ut-ré)*; si l'on élève la main à demi-fermée (_ ⁊) on indique la *seconde mineure* (*ut-ré* ♭.)

(Faire exécuter quelques autres exemples, comme *sol-fa* pour *sol-fa* ♮, e *sol-fa* pour *sol-fa* ♯.)

4. La seconde majeure devient *mineure*, ou la seconde mineure devient *majeure,* par l'emploi convenable des signes ♯, ♭ ou ♮.



(Faire toucher sur la main la seconde majeure ou mineure d'une note quelconque.)

5. *Remarque.* La seconde qui comprend un ton et un demi-ton se nomme *seconde augmentée.*

(Faire entendre la seconde augmentée dans la succession ci-dessous *do-ré-mi* ♭.)

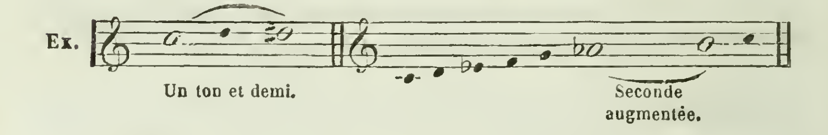


Tableau 23—*B*.

§ 2.

AIR TYPE DE LA SECONDE MINEURE.

Chant.

(Partition à trois parties, Division des Quintes, Tableau 35, page 137.)



Remarque. On devra citer souvent et rappeler aux élèves le début de certains airs de la méthode comme *types* ou modèles de l'intonation des intervalles; tels sont: *Du chêne jeune encor*, pour la seconde majeure; *Craignez que le trouble et les larmes*, pour la seconde mineure; *Mon fils, les soins d'autrui*, pour la tierce majeure, etc.

L'utilité de la citation de ces types est incontestable pour aider à former telle ou telle intonation à partir d'une note quelconque; ainsi, quel que soit le degré d'élévation d'un son, chantez: *Craignez*, et vous entonnerez la seconde mineure; chantez: *Du chêne*, vous entonnerez la seconde majeure; chantez: *Mon fils*, ce sera la tierce majeure, etc.

Exemples. A partir du sol, chantez: *Du chene jeune encor* (ce sera *sol-la-sol-la*); chantez: *Craignez que le trouble* (ce sera *sol-la* ♭, *sol-la* ♭).—A partir de mi, chantez: *Craignez que le trouble* (ce sera *mi-fa-mi-fa*). — A partir d'ut: *Craignez* (*do-ré* ♭), *Du chêne* (*do-ré* ♮). — A partir de la: *Du chêne* (*la-si*), *Craignez* (*la-si* ♭), etc.

(Voir, *Tableau* 23—*B*, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 23—*B*.

TABLEAUX 24 ET 25.

AVIS ESSENTIEL.

Pour être étudiés avec plus de fruit, les tableaux 24 et 25 (*Tons* et *Modes*) devant êtr appris par portions au fur et à mesure, pour ainsi dire, que leur application immédiate s'offre dans la pratique, on les a transportés, comme par appendice, à la fin du 1er *Cours* de la méthode, et l'on y renverra dans le courant de cette 2e-VIIIe Classe.

Quand ces renvois auront lieu à tels ou tels paragraphes desdits tableaux 24 et 25, il sera utile de relire quelquefois les paragraphes antérieurs, afin que chaque notion nouvelle de théorie se rattache dans l'esprit à des notions déjà acquises.

La division des matières en paragraphes distincts permet ces études partielles, et la liaison de ces paragraphes par tableaux a l'avantage d'offrir un ensemble méthodique et synoptique de ce que tout bon exécutant doit savoir de la théorie des *tons* et des *modes* de la musique moderne.

---

* — Étudiez les §§ 1 et 2 du *Tableau* 24, *Tons* et *modes*, page 171 (et evenez ensuite à la lecture musicale du Tableau 26, ci-après.)

N. B. *Pour ces Tableaux* 24 *et* 25, *voir pages* 171 *à* 186.

TABLEAU 26.

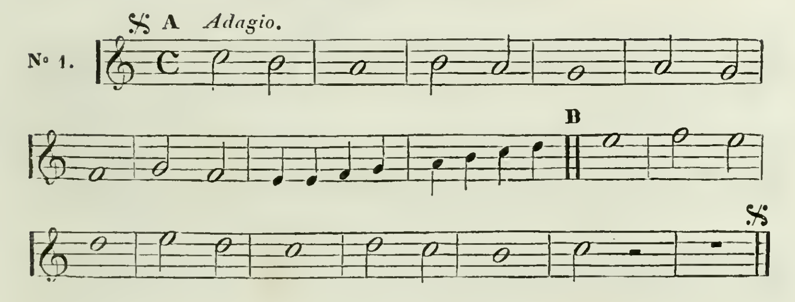
(Après les §§ 1 et 2 du Tableau 24, *Tons et Modes*, page 175.)

§ 1.

SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE SECONDE.

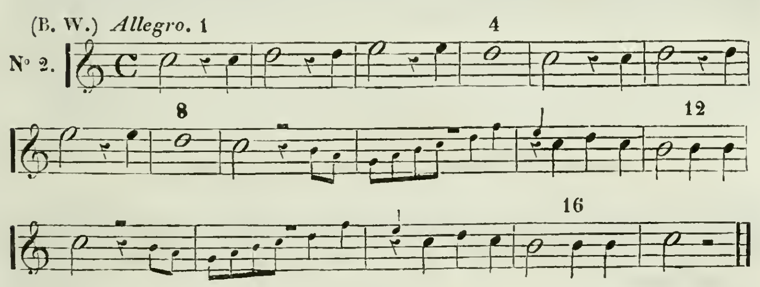
* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

A DEUX PARTIES, A et B.



A TROIS PARTIES,

Avec les Tableaux 29, Nº 4 (tierces), et 30, Nº 2 (quartes). Partition, page 113.



* — Retournez au tableau 9, page 37, pour y étudier la 2e colonne de la *Table des mouvements*, (et vous reviendrez ensuite à la lecture rhythmique et à la solmisation du Nº 3 ci-après).

SOLFÉGE DIALOGUÉ,

Avec le Tableau 29, Nº 3 (tierces). Partition, page 109.





§ 2.

PREMIÈRE ÉTUDE DES NOTES SYNCOPÉES.

* — Dans les mesures à quatre temps et à deux temps, les temps *impairs* s'appellent temps *forts* , parce qu'ils sont frappés ou peuvent se frapper.

(On pourrait marquer : 1 — 2, 3 — 4 | 1 — 2, 3 — 4 |. Les temps *pairs* (2e et 4e) ou temps levés, se nomment temps *faibles*.)

(frappez levez. f. l. | f. l. f. l.)

(*N. B.* Dans les mesures à trois temps, le premier seul est fort.)

b. Une mesure quelconque pouvant toujours se diviser en demi-temps, les demi-temps *impairs* sont partout des demi-temps *forts*; les autres demi-temps sont *faibles*.

1. Tout son qui commence à un temps *faible* (le 2e et le 4e) et se

Tableau 26.

prolonge sur un temps *fort* (le 1er ou le 3e) est *syncopé*, c'est-à-dire *coupé* par ce temps fort.

(A montrer ci-dessous.)

2. Ainsi, deux notes posées sur le même degré, et unies d'une mesure à l'autre par le signe ⌒ forment une *syncope*.

(A montrer encore ci-dessous.)

A DEUX PARTIES, A et B.

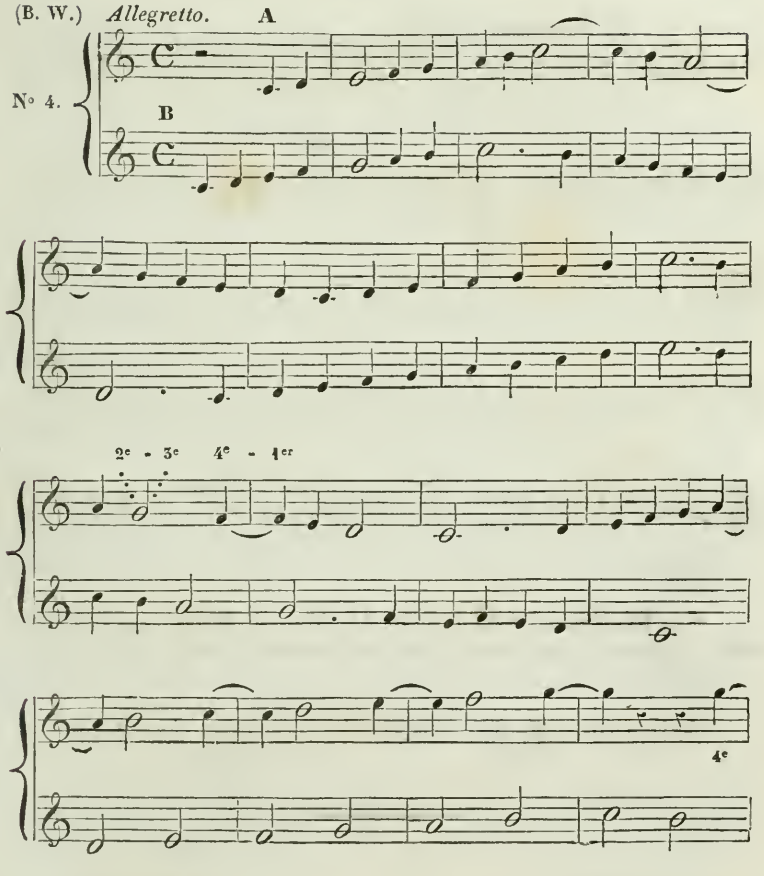
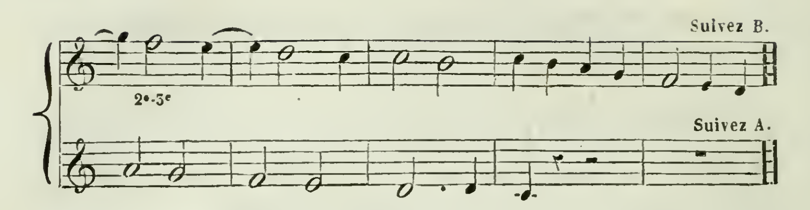
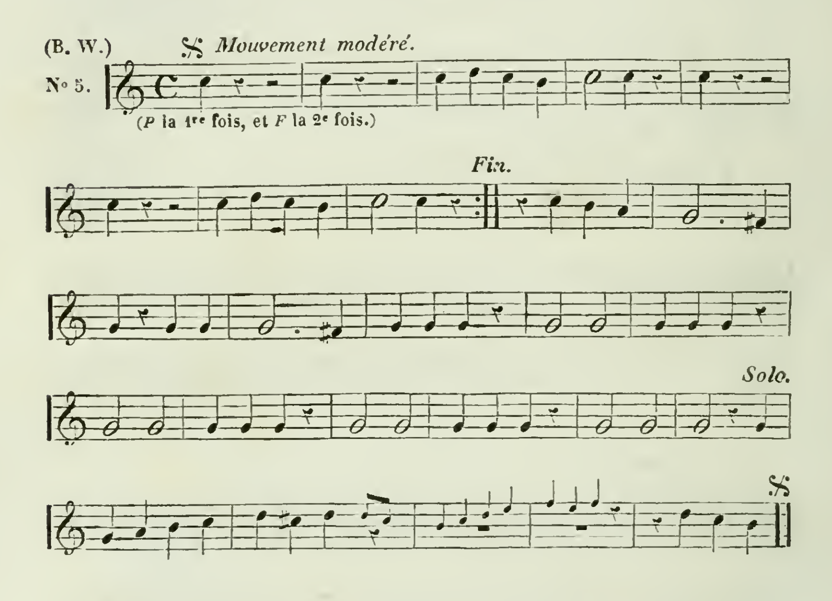


Tableau 26.



DEUXIÈME PARTIE.

Avec les Tableaux 29, N° 5 (tierces), et 30, N° 3 (quartes). Partition, page 114.



* — Étudiez le § 3 du Tableau 24, *Tons* et *Modes*, page 171 (et revenez ensuite à la *lecture musicale* du Tableau 27, ci-après).

(Voir, *Tableau* 26, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours)

Tableau 26.

TABLEAU 27.

(Après le § 3 du Tableau 24, *Tons et Modes*, page 175.)

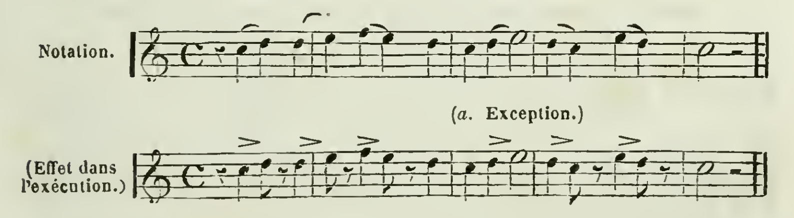
§ 1.

NOTES COULÉES, ET NOTES DÉTACHÉES OU STACCATO.

1 On donne le nom de *notes coulées* à des liaisons partielles de peu de notes.

2. *Règle.* Il faut appuyer sur la première des notes coulées et donner à la dernière la moitié de sa valeur.

a. *Exception.* La deuxième note coulée conserve toute sa valeur, quand elle est plus longue que la première.

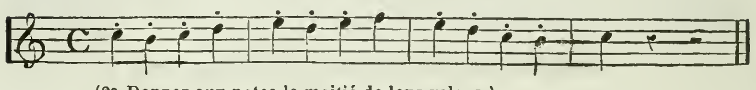


3. On nomme *détaché* (*staccato* en italien) le genre d'exécution par lequel au lieu de soutenir les notes pendant toute leur valeur, on les sépare par un silence pris sur cette même valeur.

1° Faire remarquer ci-après le *staccato* indiqué par des points alongés, et le *staccato* indiqué par de simples points ; 2° faire lire et faire répéter aux élèves les deux règles du *staccato* imprimées entre ( ) sous les deux exemples ; 3° faire solfier ces deux exemples.



(1° Donner aux notes le quart de leur valeur.)



(2° Donner aux notes la moitié de leur valeur.)



Mêmes notes avec un autre emploi de la *liaison* et du *staccato*.



Tableau 27.

§ 2.

SOLFÉGE D'APPLICATION POUR LES NOTES COULÉES ET DÉTACHÉES, ET POUR DIVERS AUTRES SIGNES D'EXÉCUTION VOCALE ET INSTRUMENTALE.

* — L'*entrée* d'une partie est le moment où elle commence, et la *rentrée* est le moment où elle recommence après avoir compté des silences.

(Montrer les *entrées* et les *rentrées* dans le solfége ci-après.)

* — On appelle *réplique* le passage exécuté par une partie et écrit en *petites notes* sur les autres parties pour assurer la justesse et la précision de leur *entrée* ou de leur *rentrée*.

(Montrer les *répliques* du solfége ci-après.)

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

(Préparer comme précédemment, par la solmisation sur la main, les passages diésés ou bémolisés.)



Tableau 27.



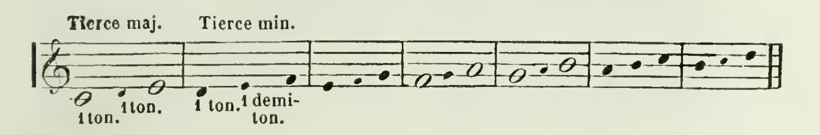
(Voir, *Tableau* 27, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 27.

TABLEAU 28.

§ 1.

DEUXIÈME ANALYSE DE LA TIERCE.



1. La *tierce* formée de deux tons est *majeure*; la *tierce* formée d'un ton et demi est *mineure* [1].

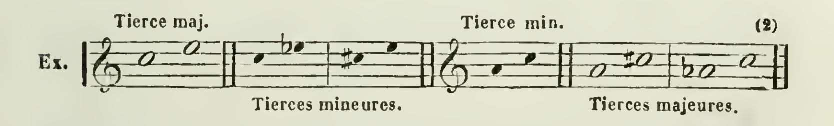
2. Il y a dans la gamme trois *tierces majeures* (de deux tons) et quatre *tierces mineures* (d'un ton et demi).

3. *Remarque.* Les trois *seules* notes *ut-fa-sol*, qui portent le nom des trois clefs, ont leur *tierce majeure*.

(A montrer sur la portée où les trois tierces majeures sont notées en rondes.)

4. La tierce majeure devient *mineure*, ou la tierce mineure devient *majeure* par l'emploi convenable des signes altératifs ♯ et ♭.

Ex.



---

(1) A calculer sur la portée en disant : *ut-ré*, un ton; *ré-mi*, un ton; *ut-mi*, deux tons, tierce majeure ; et pareillement pour la tierce mineure ; 2° même calcul sur la main.

(2) Répéter ces tierces sur la main, et en toucher d'autres en passant, comme ici, du majeur au mineur ou du mineur au majeur. — *N. B.* Dans le 2e Cours, on trouvera des observations sur la tierce *diminuée*, formée de deux demi-tons, comme *ut* ♯ - *mi* ♭.

§ 2.

AIRS TYPES DE LA TIERCE MAJEURE ET DE LA TIERCE MINEURE.

CANON à deux parties A et B.



Tableau 28.

toi bon pour eux. Les veux - tu bons pour

toi, mon-tre - toi bon pour eux. Les veux -

toi, mon - tre - toi bon pour eux, Mon-tre - toi

tu bons pour toi, mon-tre - toi bon, mon-tre -

Suivez B.

bon pour eux.

Suivez A.

toi bon pour eux. Mon, etc.

François de Neufchateau

AIR,

Avec une partie d'accompagnement,

Tableau 31, N° 3 (quartes). Partition, page 119.

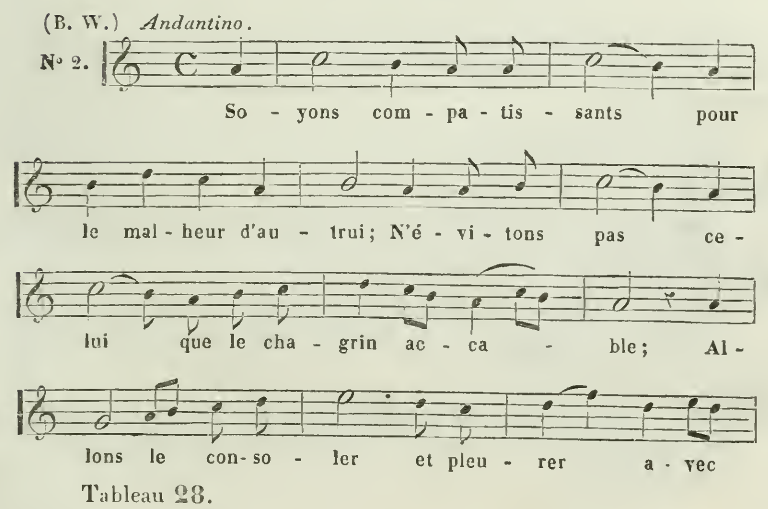


Tableau 28.



*— Entonnez la tierce majeure ou la tierce mineure, à partir d'une note quelconque, à l'aide du début des deux airs types précédents. (Procédés indiqués pour les secondes majeures et mineures, Tableau 23—*B*, page 95[1].)

*— Étudiez les §§ 1 et 2 du Tableau 25—*A*, *Tons* et *Modes*, page 176 (et vous reviendrez ensuite à la lecture musicale du Tableau 29, ci-après).

(Voir, *Tableau* 28, dans le *Questionnaire* général du Ier Cours.)

---

(1) Rappeler que les trois seules notes *ut-fa-sol*, ont leurs tierces majeures en notes naturelles ; il faut, par conséquent, *diéser* la tierce des quatre autres notes pour qu'elles deviennent majeures, comme il faut *bémoliser* les tierces d'*ut*, de *fa* et de *sol* pour qu'elles deviennent mineures.



Tableau 28.

TABLEAU 29.

(Après les §§ 1 et 2 du Tableau 25—*A*, *Tons et Modes*, page 177.)

§ 1.

DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE TIERCE.

N° 3. SOLFÉGE DIALOGUÉ,

Avec le Tableau 26, N° 3 (secondes). Page 97.

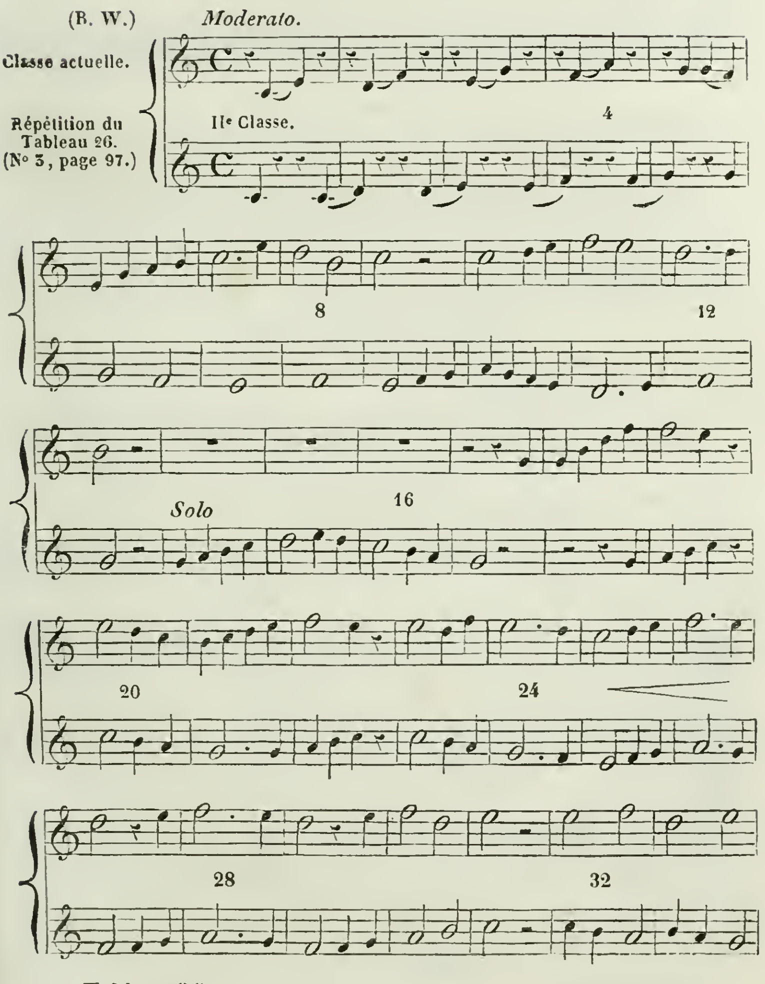
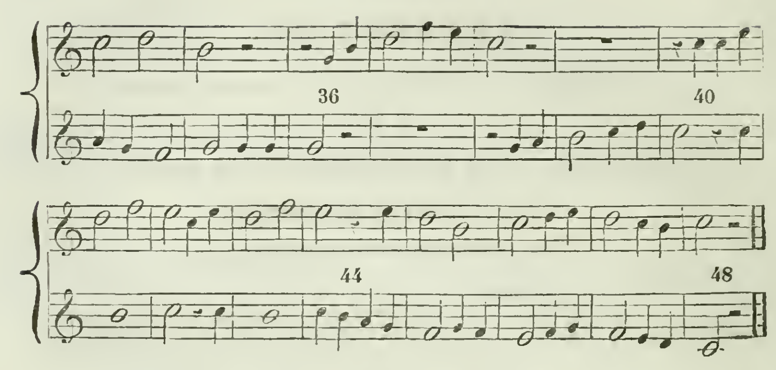
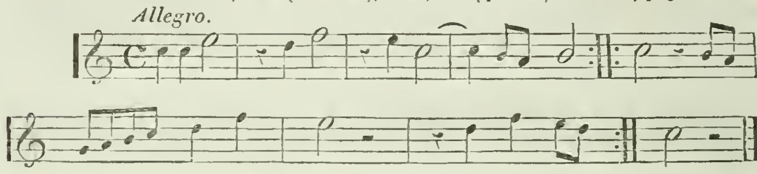


Tableau 29.



N° 4. SOLFÉGE DIALOGUÉ.

Avec les Tableaux 26, N° 2 (secondes), et 30, N° 2 (quartes). Partition, page 113.



N° 5. SOLFÉGE DIALOGUÉ.

Avec les Tableaux 26, N° 3 (secondes), et 30, N° 3 (quartes). Partition, page 114.

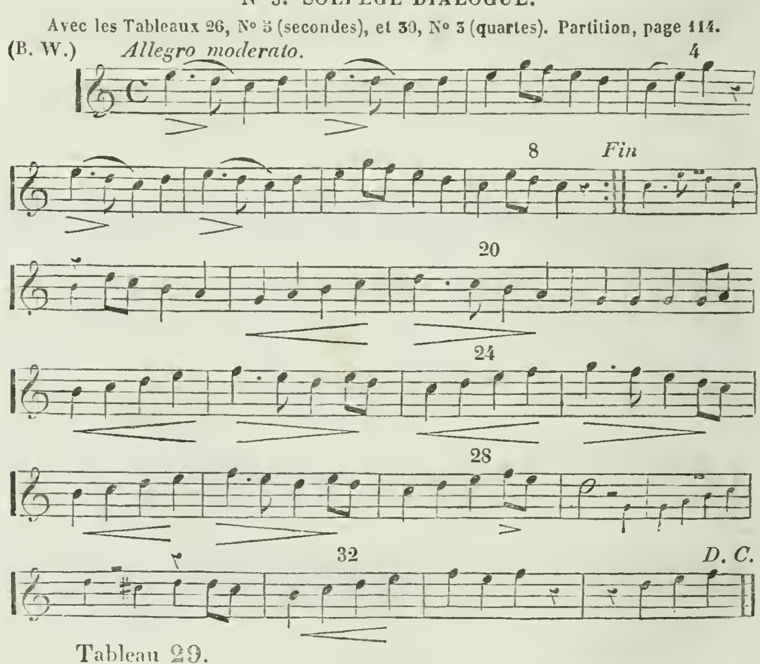
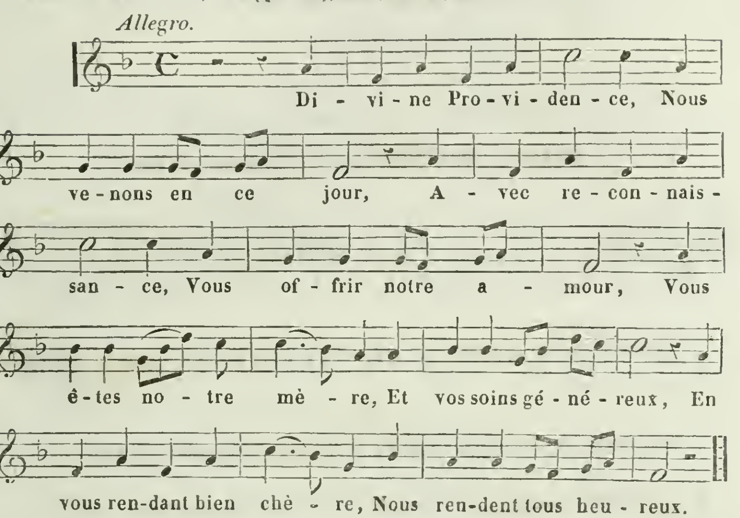


Tableau 29.

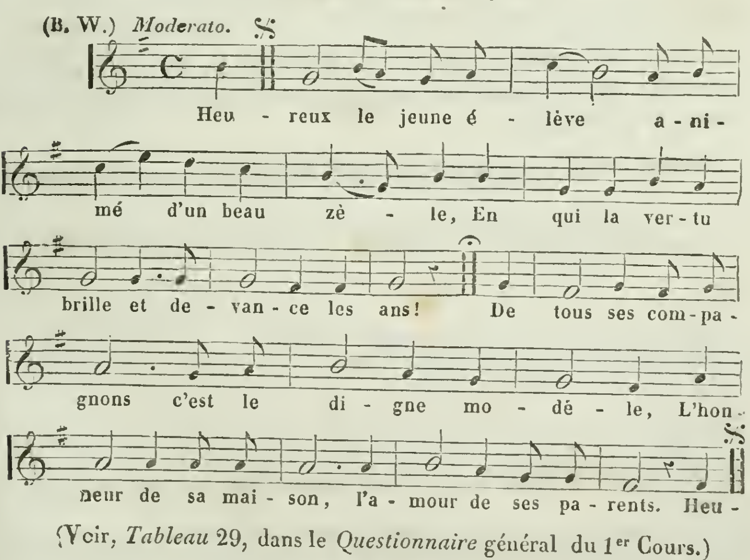
N° 6. AIR A TROIS PARTIES,

Avec les Tableaux 31, N° 6 (quartes), et 35, N° 10 (quintes), Partition, page 139.



N° 7. DEUXIÈME PARTIE.

Pour les Tableaux 31, N° 6, dans le *Manuel*, ou 32, N° 5, dans les Tableaux in-fol. (quartes) et 35, N° 7 (quintes). Partition, page 136.



(Voir, *Tableau* 29, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

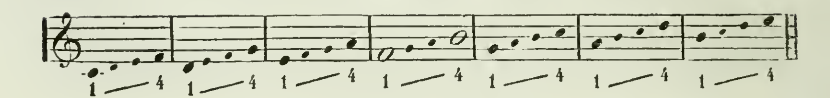
Tableau 29.

TABLEAU 30.

§ 1.

DEUXIÈME ANALYSE DE LA QUARTE.

QUARTE JUSTE ET QUARTE AUGMENTÉE.



1. Il y a dans la gamme six *quartes justes* et une *quarte augmentée* ou triton (*fa-si*).

(Montrer sur la portée et toucher sur la main la seule *quarte augmentée.*)

a. La *quarte juste* est écrite avec deux notes également naturelles, ou diésées ou bémolisées, comme : *sol-ut, sol ♯-ut ♯, sol ♭-ut ♭* [1].

b. *Exception.* Cependant la quarte juste de *fa* est *si ♭*, comme la quarte juste de *fa ♯* est *si* (puisque *fa-si* est une quarte augmentée).

c. Mais sauf cette exception (*fa-si ♭* et *fa ♯-si*), la quarte est augmentée quand la seule note supérieure est diésée ou si la seule note inférieure est bémolisée.

Exemple. Sol-ut, quarte juste ; *sol-ut ♯* ou *sol ♭-ut*, quarte augmentée.

(Faire passer ainsi sur la main de la *quarte juste* à la *quarte augmentée*, par l'effet du ♯ ou du ♭.)

---

(1) Faire toucher sur la main la *quarte juste* de telle ou telle note naturelle, diésée ou bémolisée.

N. B. La *quarte juste* se nomme quelquefois quarte mineure ; dans ce cas, la *quarte augmentée* s'appelle *quarte majeure*. (Voir, dans le *Guide complet* de la Méthode, le motif qui fait préférer ici les dénominations employées dans le § 1.

§ 2. TYPE POUR L'INTONATION DE LA QUARTE JUSTE. DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUARTE.

N° 1. DEUXIÈME PARTIE.

Pour les Tableaux 32, N° 4 (quintes), et 36, N° 2 (sixtes). Partition, page 143.



* — A l'aide du début de l'air ci-dessus: *C'est Dieu*, entonnez la quarte juste en partant d'une note quelconque.

(A faire exécuter. A partir de *la*, cette intonation : *C'est Dieu*, donnera *la-ré;* à partir *d'ut*, ce sera *ut-fa;* à partir de *fa*, ce sera *fa-si* ♭, etc.)

N° 2. — Partition pour les Tableaux 26, 29 et 30.



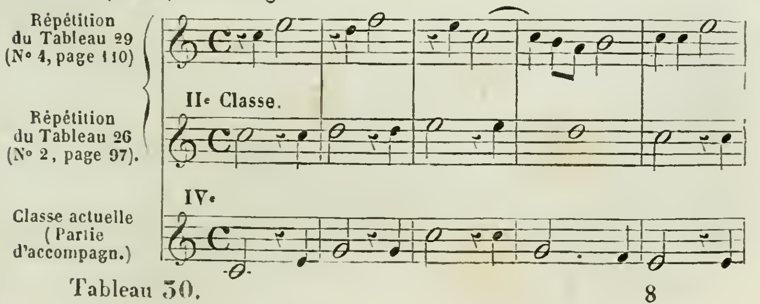
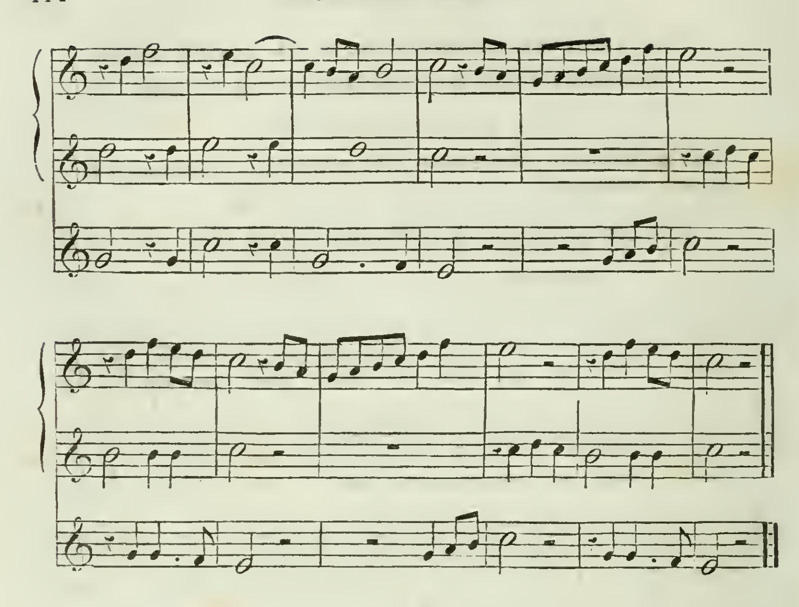


Tableau 30.



N° 3. Partition pour les Tableaux 26, 29 et 30.

(B. W.) IIIe *Allegro moderato.*

Répétition du Tableau 29 (N° 5, page 110)

IIe

Répétition du Tableau 26 (N° 5, page 100).

IVe

Classe actuelle (Partie d'accompt.).

Tableau 30.

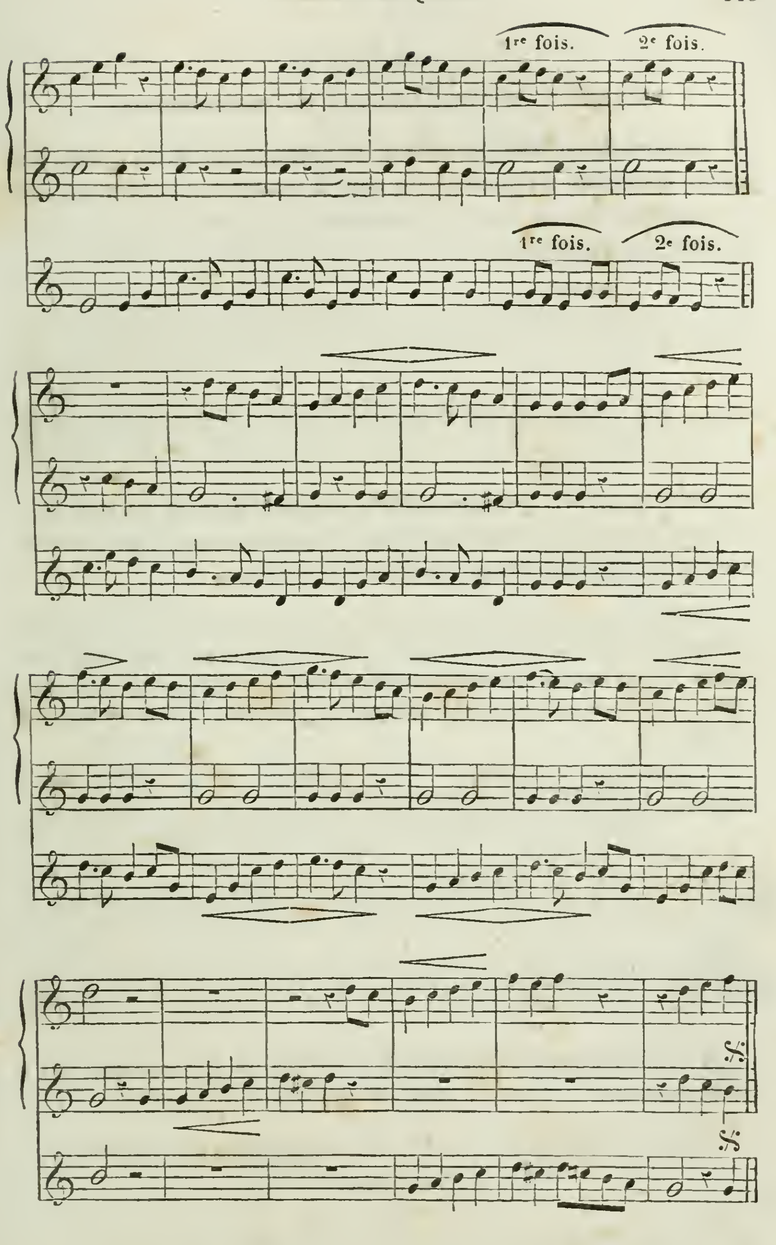
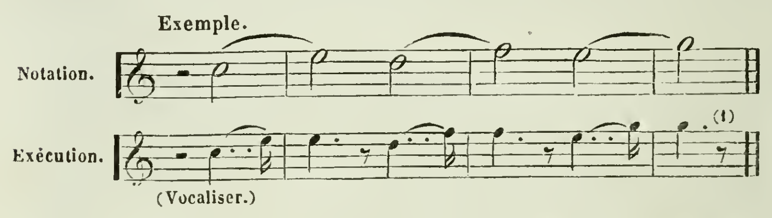


Tableau 30.

§ 3.

EXÉCUTION DU PORT-DE-VOIX OU PORTAMENTO.

1. Le *port-de-voix* ou *portamento* se pratique entre deux notes disjointes. Il consiste à diminuer un peu la valeur de la première note pour anticiper sur le son de la deuxième, en glissant légèrement la voix de l'un à l'autre son.



2. Pour le *port-de-voix* ascendant, on passe du doux au fort de la voix avec un coup de gosier moëlleux et lié; mais, pour le *port-de-voix* descendant, on passe au contraire du fort au doux.

☞ *Remarque.* Le *port-de-voix* n'ayant pas de signe particulier dans l'écriture musicale, on laisse à l'exécutant le soin de l'employer; mais il faut user de cet *agrément du chant* avec beaucoup de réserve, pour ne pas donner au chant une sorte d'affectation qui est de mauvais goût.



* — Étudiez le § 3 du *Tableau* 25—*A*, *Tons* et *Modes*, page 178 (et revenez ensuite à la lecture musicale du Tableau 31, ci-après.)

(Voir, *Tableau* 30, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

---

(1) 1° Remarquer la différence qu'il y a entre la notation de l'exemple et celle de l'exécution; 2° préparer le port-de-voix sur la main; 3° l'exécuter à vue de musique.

TABLEAU 31.

(Après le § 3 du Tableau 25-*A*, *Tons* et *Modes*, page 179.)

§ 1.

PREMIERS EXERCICES SUR LA MESURE A DEUX TEMPS.

1. Pour battre la mesure à *deux temps*, on frappe le premier et on lève le deuxième.



(Répéter cet exercice suffisamment et terminer en frappant.)

2. La mesure à *deux temps* s'indique, après la clef, par un **2** ou par un ₵ (*c* barré), et aussi par d'autres signes dont on trouvera une table générale sur le tableau 35 (page 134).

* — Prononcez *blanch'* à chaque temps pendant deux mesures, et proférez ensuite les syllabes *do, ré, mi, fa*, avec valeurs de *blanches*.

(Battre à deux temps et prononcer : | *blanch'*, *blanch'* | *blanch'*, *blanch'* | *do-ré*, | *mi-fa*, | etc.)

* — Prononcez d'abord *ronde* par mesure à deux temps, et proférez ensuite les syllabes *do, ré, mi*, etc., avec valeurs de *ronde*.

(Battre à deux temps et prononcer : | *ronde* | *ronde* | *do* | *ré* | *mi* |, etc.)

* — Prononcez deux fois le mot *noir'* dans chaque temps d'une mesure, et proférez ensuite les syllabes *do, ré, mi, fa*, avec valeurs de *noires*.

(Battre à deux temps et prononcer : | *noir'-noir'*, *noir' noir'*, | *do-ré mi-fa* |, etc.)

---

§ 2.

SILENCE AU COMMENCEMENT D'UN TEMPS.

3. Lorsqu'un temps *commence par un silence*, on compte ce silence en prononçant les syllabes *un*, *deux*, etc.

(Silence de demi-temps, 𝄾 et ♪ par temps.)

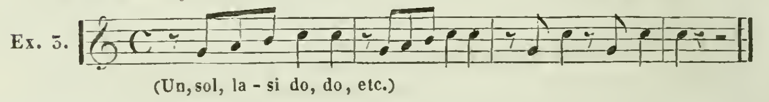


(1° Faire battre à deux temps en prononçant dans chaque temps *un*, *noire*, *un noire*, etc. 2° Prononcer | un *do*, un-*ré*, | un-*mi*, un-*fa*, | etc.)



4. *Remarque*. 𝄾 et ♪, par temps de la mesure à quatre temps, se passe comme 𝄾 et ♪ par temps de la mesure à deux temps.

(𝄾 et ♪ par temps, même effet que dans l'exemple précédent qui est à deux temps.)



* — *Remarque*. Quand le silence est à la fin d'un temps, il est facile de l'observer sans le nommer en chiffres; il suffit alors, en solfiant, de donner aux notes leur stricte valeur.

Tableau 31.

§ 3.

SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUARTE.

(1° Lecture rhythmique et solmisation à quatre temps; 2° lecture et solmisation à deu temps.)

N° 4. A DEUX PARTIES A et B.



(*N. B.* La première partie passe à B et la deuxième partie passe à A.)

N° 5. Partition pour les Tableaux 28 et 31.



Tableau 31.



M. Morel de Vindé.

N° 6. AIR EN CHOEUR *.

Avec les Tableaux 29, N° 7 (tierces), et 35, N° 7 (quintes). Partition, page 136.

(B. W.) *Andante.*

Heu - reux le jeune é - lève a - ni - mé d'un beau zè - le, En qui la ver - tu brille et de - van - ce les ans! *Fin.* De tous ses com - pa - gnons c'est le di - gne mo - dè - le, L'hon - neur de sa mai - son, l'a - mour de ses pa - rents. Heu -

FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU.

N° 7. DEUXIÈME PARTIE.

Pour les Tableaux 29, N° 6 (tierces), et 35, N° 10 (quintes). Partition, page 139.

(B. W.) *Moderato.*

Of-frons nos vœux et notre a - mour; Chan-tons, chan-tons un si beau jour; Of-frons nos vœux et notre a - mour; Chan-tons, chan-tons un si beau jour. Vous ê - tes no - tre mè-re, Et vos soins gé - né-reux, En vous ren-dant bien chè - re, Nous ren-dent tous heu-reux.

(Voir, *Tableau* 31, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

* *N. B.* Dans les Tableaux in-folio, cet air est le N° 5 du Tableau 32.

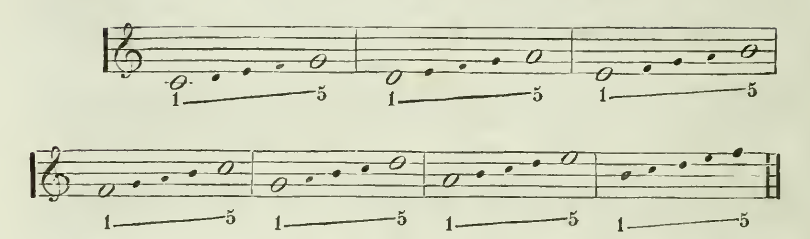
Tableau 31.

TABLEAU 32.

§ 1.

DEUXIÈME ANALYSE DE LA QUINTE.

QUINTE JUSTE ET QUINTE DIMINUÉE.



1. Il y a, dans la gamme, six *quintes justes* et une seule *quinte diminuée (si-fa)*.

(Montrer sur la portée et toucher sur la main la *seule quinte diminuée*.)

a. La *quinte juste* (comme la quarte juste) est écrite avec deux notes également naturelles, ou diésées ou bémolisées : comme *ut-sol, ut ♯-sol ♯, ut ♭-sol ♭.*

(Faire toucher sur la main la quinte juste de telle ou telle note naturelle, diésée ou bémolisée.)

N. B. La *quinte diminuée* se nomme quelquefois quinte mineure : dans ce cas, la *quinte juste* s'appelle quinte majeure.

b. *Exception.* Cependant la *quinte juste* de *si* est *fa* ♯, et la quinte de *si* ♭ est *fa* ♮ (puisque *si-fa* est une quinte diminuée.)

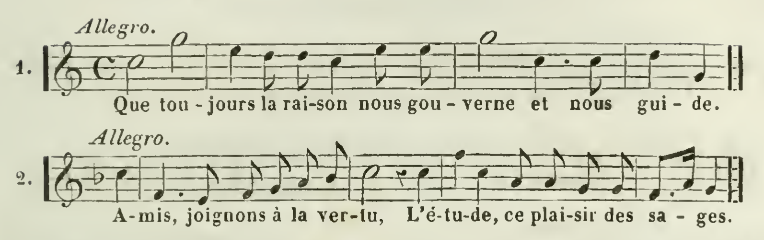
c. Mais, sauf cette exception (*si-fa* ♯ et *si* ♭-*fa* ♮), la quinte est diminuée quand la seule note supérieure est bémolisée, ou si la note inférieure seule est diésée. *Exemples : sol-ré,* quinte juste; *sol-ré* ♭, ou *sol* ♯-*ré*, quinte diminuée.

(Faire passer ainsi sur la main, de la *quinte juste* à la *quinte diminuée* par l'effet d'un ♯ ou d'un ♭.)

Tableau 32.

§ 2.

TYPES POUR L'INTONATION DE LA QUINTE JUSTE.
DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUINTE.



* — A l'aide du début des chants ci-dessus, entonnez la quinte juste à partir d'une note quelconque.

(A exécuter à partir de quelques notes, comme on l'a fait pour la *tierce* et pour la *quarte.*)

CANON A DEUX PARTIES.

(B. W.) A *Larghetto.*

No 1.

B

2

A DEUX PARTIES A et B.

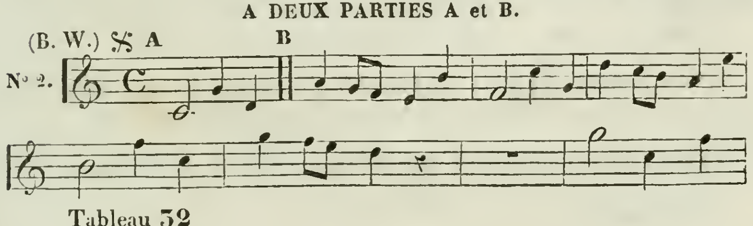
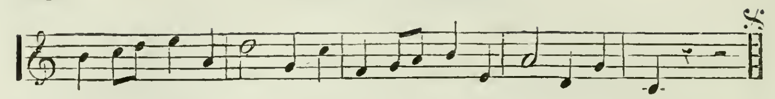
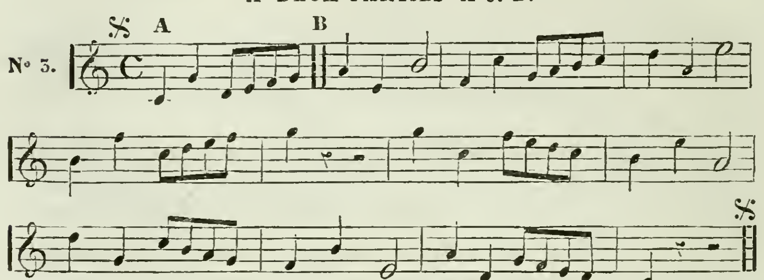


Tableau 32



A DEUX PARTIES A et B.



TROISIÈME PARTIE.

Pour les Tableaux 30, No 1 (quartes), et 36, No 2 (sixtes). Partition, page 143.



* — Etudiez le § 4 du Tableau 25-*A*, *Tons* et *Modes*, page 179, (et revenez ensuite à la lecture musicale du Tableau 33, ci-après).

(Voir, *Tableau* 32, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 32.

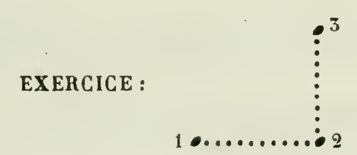
TABLEAU 33.

(Après le § 4 du Tableau 25—*A*, *Tons* et *Modes*, page 170.)

§ 1.

PREMIERS EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LA MESURE A TROIS TEMPS.

1. Pour battre la mesure à trois temps, on frappe le premier temps, on marque le deuxième à droite et on lève le troisième.



(Exercer les élèves à la régularité de ces mouvements, et terminer sur 1.)

2. La mesure à *trois temps* s'indique, après la clef, par 3 ou $\frac{3}{4}$, et par d'autres signes encore dont on trouvera une table générale sur le Tableau 35, (page 134.)

Remarque. Par exception, la pause (▬) s'emploie dans la mesure à trois temps (et aussi dans toutes les autres mesures) pour marquer le silence d'une mesure entière.

EXERCICES PRÉPARATOIRES.

(Pour les quatre premiers exercices, faire les mouvements préparatoires en nommant les figures de notes avant d'effectuer la lecture rhythmique.)

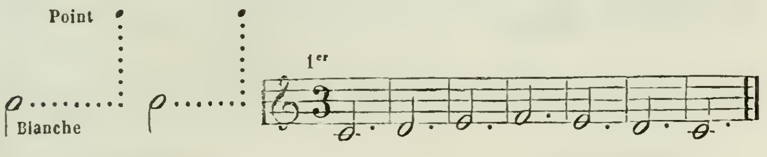


Tableau 33.

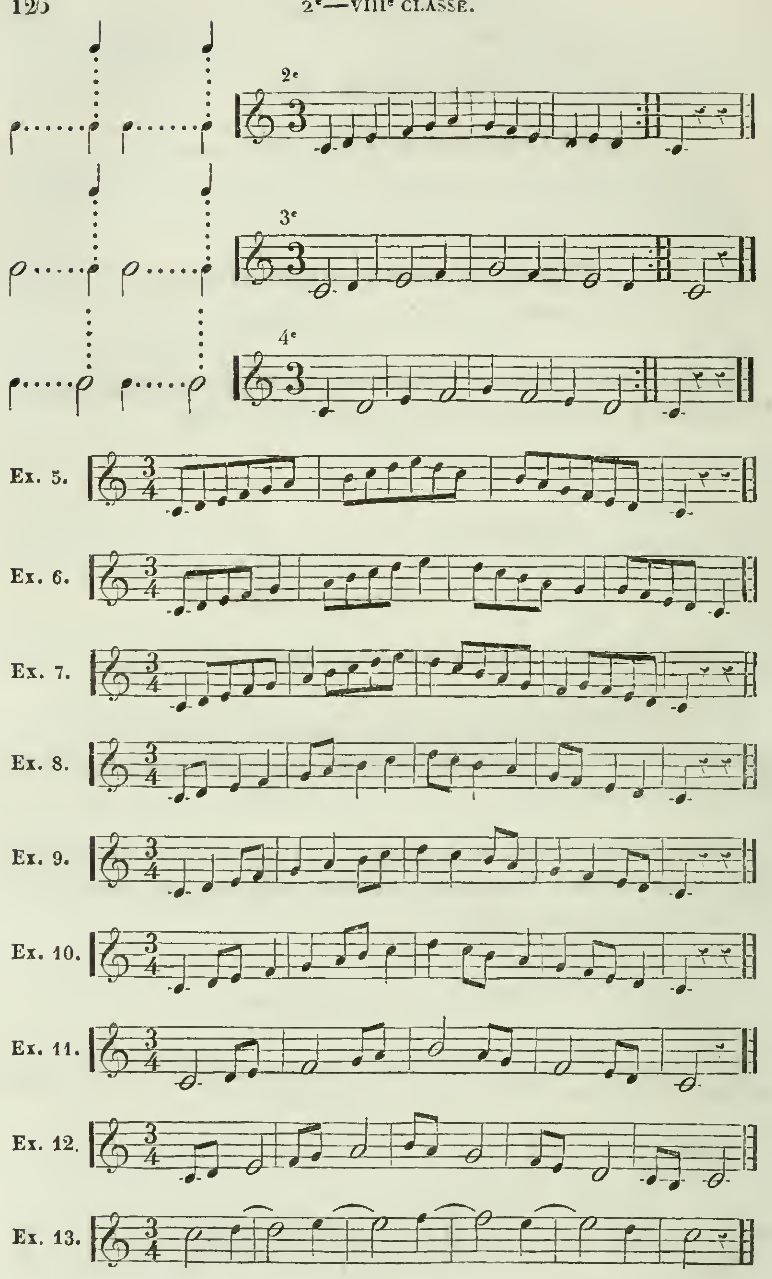
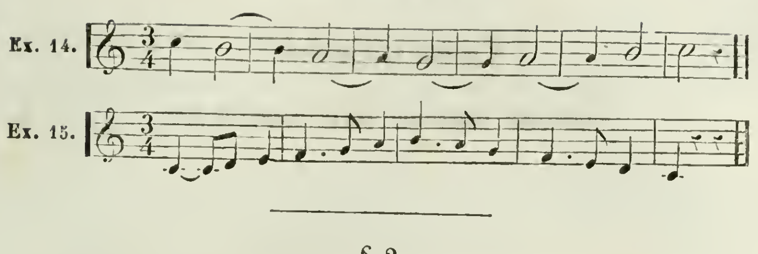


Tableau 33.



§ 2.

SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUINTE.

* — Faites la lecture rhythmique avant de solfier.

SABBATINI, CANON à deux parties A et B.

A B

Nº 5. 3/4

4

3

(Voir, *Tableau* 33, dans le *Questionnaire* général du Ier Cours.)

Tableau 33

TABLEAU 34.

PREMIÈRE LECTURE AVEC CLEF DE *FA*.

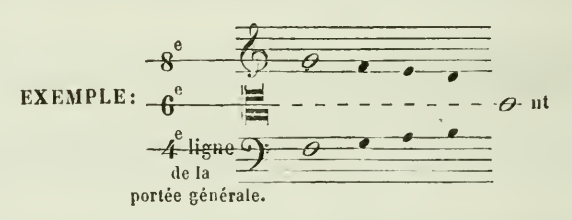
§ 1.

Remarques préliminaires.

1re *Remarque*. La *clef de fa* (𝄢) dont nous allons commencer l'étude, se rencontre souvent dans la musique publiée pour les voix de *basse* et dans les morceaux composés pour les instruments à sons graves.

2e *Remarque*. La portée avec 𝄢 est formée des cinq lignes inférieures de la *portée générale*, comme la portée avec 𝄞 est formée des cinq lignes supérieures.

(A vérifier dans l'exemple ci-dessous.)



3e *Remarque*. L'*ut* aigu de la clef de *fa* 𝄢 (ut) est identique avec l'*ut* de la clef d'*ut* 𝄡 (ut) et avec l'*ut* grave de la clef de *sol* 𝄞 (ut)

(Revoir l'exemple précédent, et partir de chaque clef pour passer à cet *ut* identique.)

a. Ainsi les femmes et les enfants qui lisent la musique de *basse* et de *ténor* (𝄢 et 𝄡) chantent naturellement et involontairement une octave plus haut que la musique n'est écrite.

Tableau 34.

b. Et les hommes qui lisent la musique des *dessus* (ou) chantent naturellement et involontairement une octave plus bas que la musique n'est écrite.

*— En partant de l'*ut* aigu de la clef de *fa* dont le degré réel est maintenant bien déterminé, étudiez la en vous aidant du nom des doigts de la main gauche.

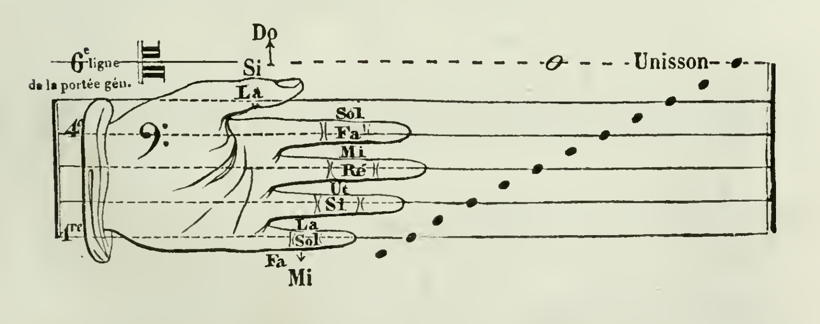
---

§ 2.

NOMS DES NOTES SUR LA MAIN GAUCHE ET SUR LA PORTÉE AVEC

*— Apprenez les noms de doigts et d'entre-doigts de la main gauche comme vous avez appris ceux de la main droite.

(Procédés décrits page 11 pour la main droite.)



---

(1) Première ligne de la grande portée.

* — Nommez les lignes de la portée avec 𝄢, comme vous venez de nommer les doigts de la main gauche.

(Procédés décrits page 12, pour la clef de *sol*.)



(Pour apprendre le nom des lignes.)

EXERCICE No 1.

A 1re 2 3 4 5 6

la fa ré si sol mi

B 1re 2 3 4 5 6

sol si ré fa la do

EXERCICE No 2.

A 1re 2 3 4 5 6 7 8 9

la fa ré si sol do

B 1re 2 3 4 5 6 7 8 9 10

fa la do ré si sol

C 1re 2 3 4 5 6 7 8

ré fa la si sol

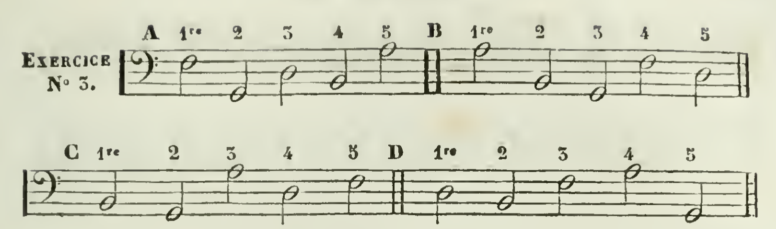
D 1re 2 3 4 5 6 7 8

si ré fa la sol

E 1re 2 3 4 5 6 7 8

sol si ré fa la

Tableau 34.



Pour apprendre les interlignes.



---

§ 3.

SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUINTE.

(Avis. Après avoir fait lire les notes de la seconde partie (clef de *fa*) sans battre la mesure, on passera à l'étude du Tableau suivant pour ne reprendre la lecture mesurée et la solmisation de cette seconde portée qu'après avoir lu et solfié le N° 9 noté avec 𝄢 qui est plus facile.—Page 136.)

LEÇON DU SOLFÉGE D'ITALIE.

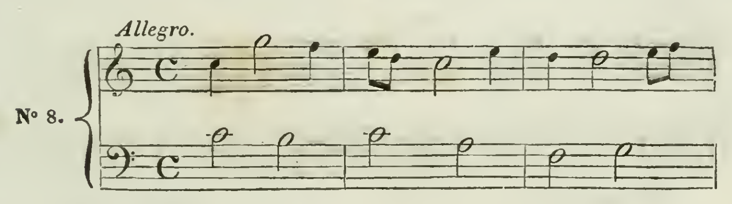
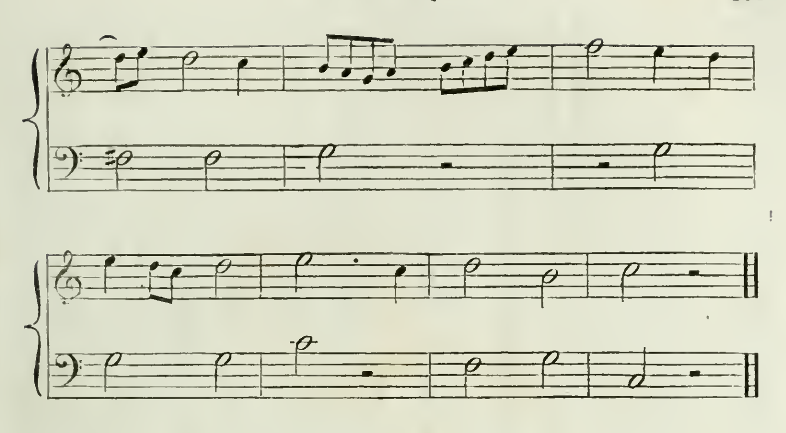


Tableau 34.



Tableau 34.



Suite de la lecture des lignes et des interlignes avec 𝄢



(Voir *Tableau* 34, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau **34**.

TABLEAU 35

§ 1.

TABLE GÉNÉRALE DES SIGNES DE MESURES.

1. En tête d'un morceau de musique, et après la clef, on indique de diverses manières le nombre des temps et la valeur des notes de chaque mesure.

1° Ce peut être, comme nous l'avons déjà vu, par une seule *lettre* ou un seul *chiffre*.

C ou **4** (à quatre temps), **₵** ou **2** (à deux temps), **3** (à trois temps).

2° Ce peut être encore par deux nombres placés l'un sous l'autre (sous forme de fraction).

$$\frac{2}{1},\ \frac{6}{2},\ \frac{2}{4},\ \frac{3}{8}.$$

a. Ces dernières indications étant fort variables, voici une *table générale* de tous les *signes de mesures*, et les trois règles d'après lesquelles on saura toujours à combien de temps il faut battre une mesure quelconque.

* — *Remarques.* 1° Le *chiffre inférieur* (dénominateur) indique pour chaque mesure la figure des notes, soit 𝅝 ou 𝅗𝅥, etc. : 1 signifie 𝅝, 2 signifie 𝅗𝅥, 4 signifie ♩, 8 signifie ♪ et 16 signifie 𝅘𝅥𝅯.

2° Le *chiffre supérieur* (numérateur) marque, pour chaque mesure, le nombre de ces 𝅝, ou 𝅗𝅥, ou ♩, ou ♪, et il indique aussi le nombre des temps qu'il faut battre.

$\frac{2}{1}$ (prononcez *deux-un*) signifie | 2: 𝅝 𝅝 | par mesure, ou valeurs équivalentes.

$\frac{6}{2}$ (prononcez *six-deux*) signifie | 6: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | par mesure, ou valeurs équivalentes.

$\frac{2}{4}$ (prononcez *deux-quatre*) signifie | 2: ♩ ♩ | par mesure, ou valeurs équivalentes.

$\frac{3}{8}$ (prononcez *trois-huit*) signifie | 3: ♪ ♪ ♪ | par mesure, ou valeurs équivalentes.

Tableau 35.

MESURES SIMPLES (Indiquées par un seul chiffre ou une seule lettre).	MESURES COMPOSÉES (Contenant plus d'une ronde).	MESURES DÉRIVÉES (Contenant moins d'une ronde).
C ou 4 (quatre temps). ₵ ou 2 (deux temps). 3 (trois temps).	$\frac{2}{1}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{9}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{12}{4}$	$\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$

(Nommer l'un ou l'autre des *signes de mesures*, et, d'après les règles ci-contre, faire énoncer le nombre des temps et la valeur des notes.)

RÈGLES.

Les mesures composées ou dérivées se battent :

1° A *trois temps*, quand le numérateur (chiffre supérieur) est *impair* (3 ou 9).

2° A *quatre temps*, quand le numérateur *pair* est divisible par 4.

3° A *deux temps*, quand le numérateur *pair* n'est divisible que par 2.

N. B. 5 ou $\frac{5}{4}$ se bat à *cinq temps*. (Tableau 61—*A*, 2e Cours.

QUESTIONNAIRE.

D. Quand doit-on battre la mesure à trois temps? (*R.* 1°.)

D. Quand doit-on battre la mesure à quatre temps? (*R.* 2°.)

D. Quand doit-on battre la mesure à deux temps? (*R.* 3°.)

D. Lorsque le numérateur est impair (3 ou 9), combien y a-t-il de temps par mesure? (*R.* 1°.)

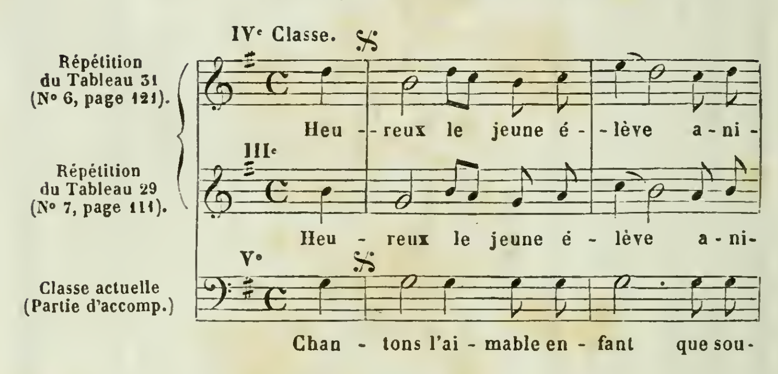
D. Lorsque le numérateur *pair* est divisible par 4, combien de temps? (*R.* 2°.)

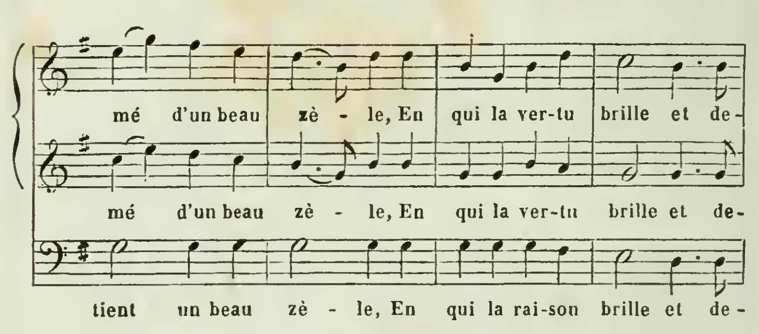
D. Lorsque le numérateur *pair* n'est divisible que par 2, combien de temps? (*R.* 3°.)

§ 2.

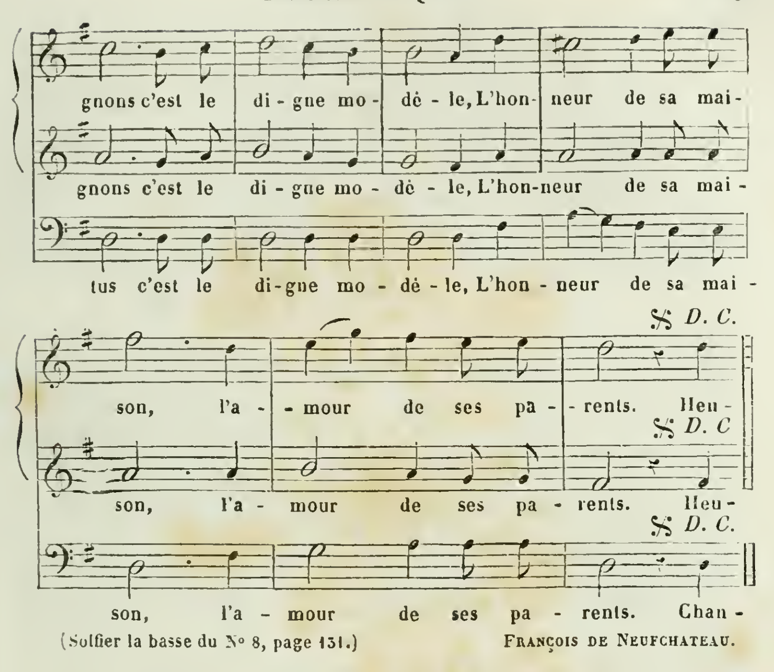
SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUINTE

N° 9. — Partition pour les Tableaux 29, 31 et 35.









(Solfier la basse du N° 8, page 131.) FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU.

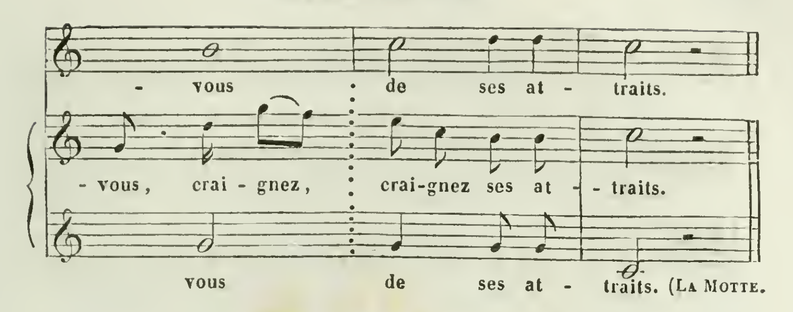
N° 9 *bis*. — Partition pour les Tableaux 23 et 35.



Tableau 35.


tant un sort plein de char - mes, Dé- fi - ez -
En goû-tant un sort plein de char - mes,
vous d'un sort plein de char - mes,
vous de ses at - traits, Dé - fi - ez - vous, dé - fi - ez -
Dé - fi - ez - vous de ses at - traits,
Dé - fi - ez - vous de ses at - traits,
vous de ses at - traits; En goû -
Dé - fi - ez - vous de ses at - traits; En goû-
Dé - fi - ez - vous de ses at - traits; En goû-
tant un sort plein de char - - mes, Dé - fi - ez -
tant un sort plein de char - - mes, Dé - fi - ez -
tant un sort plein de char - mes, Dé - fi - ez -

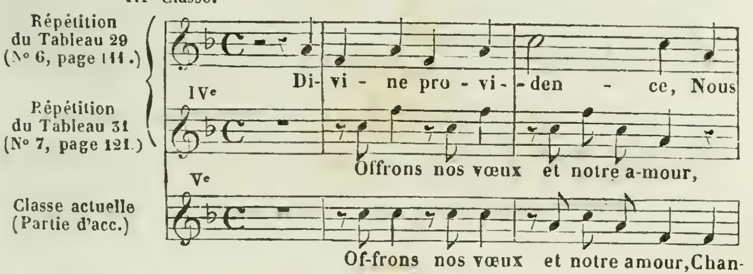
Tableau 35.



N° 10. Partition, pour les Tableaux 29, 31 et 35.

(AIR connu, avec deux parties d'accompagnement ajoutées par B. W.)

III[e] Classe.





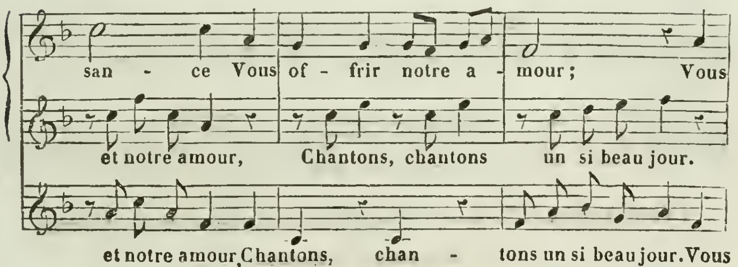


Tableau 35.

ê - tes no - tre mè - re, Et vos soins gé - né - reux En
Vous ê-tes no-tre mè-re, Et vos soins gé-néreux
ê - tes no - tre mè - re, Et vos soins gé - né - reux

vous ren - dant bien chè - re, Nous rendent tous heu - reux.
En vous rendant bien chè - re, Nous rendent tous heu-reux.
En vous rendaut bien chè - re, Nous rendent tous heu - reux.

---

§ 3.

PRÉPARATION RHYTHMIQUE POUR PASSER PLUSIEURS NOTES DANS UN DEMI-TEMPS.



(Voir, *Tableau* 35, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

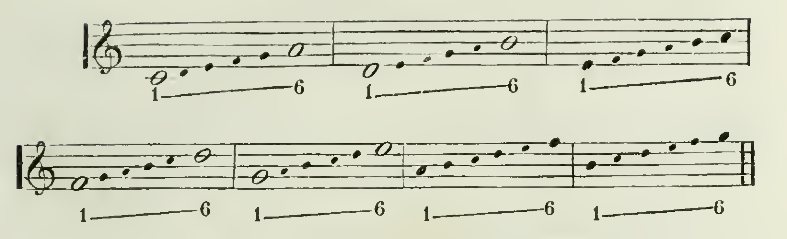
Tableau 35.

TABLEAU 36.

§ 1.

DEUXIÈME ANALYSE DE LA SIXTE.

SIXTE MAJEURE ET SIXTE MINEURE.



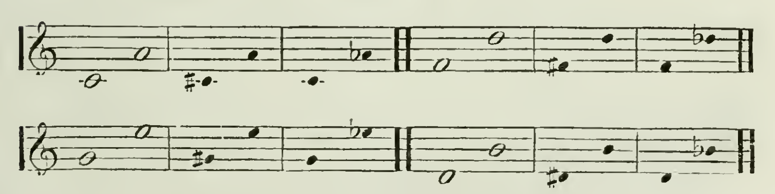
1. Il y a, dans la gamme, trois *sixtes mineures* et quatre *sixtes majeures.*

a. *Remarque.* Comme pour les tierces majeures, les trois notes qui portent le nom des clefs (*fa-ut-sol*), plus le *ré*, ont leur *sixte majeure.*

(A vérifier sur la portée, où les sixtes majeures sont notées en 𝅗.)

2. Ainsi les sixtes d'*ut*, de *fa*, de *sol* et de *ré* deviennent *mineures* quand la note inférieure est diésée, ou si la note supérieure est bémolisée.

EXERCICES.



* — La sixte plus grande d'un demi-ton que la sixte majeure se nomme *sixte augmentée.* Exemple : *la-fa*, sixte mineure ; *la-fa* ♯, sixte majeure ; *la* ♭ *-fa* ♯, sixte augmentée.

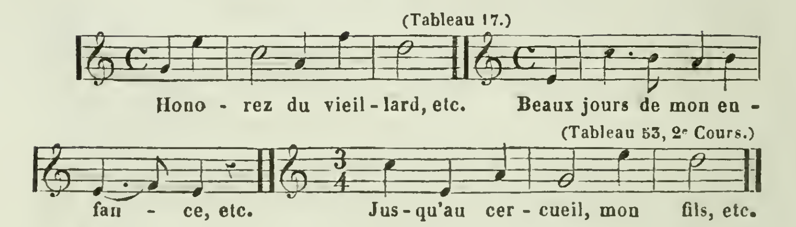
(Toucher sur la main cet exemple et quelques autres.)

Tableau 36.

§ 2.

TYPES POUR L'INTONATION DE LA SIXTE MAJEURE ET DE LA SIXTE MINEURE.

DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE SIXTE.



* — A l'aide du début des chants ci-dessus, entonnez la sixte majeure ou mineure en partant d'une note quelconque.

(A exécuter à partir de quelques notes, comme on l'a fait pour les intervalles précédents.)

(A battre d'abord à quatre temps, avec ♪ par temps.)

Allegro.

Nº 1.

Trom - pé dans ce qu'il craint et dans ce qu'il en - vi - e, Que l'hom - me con-naît mal ses de - voirs et son sort! La fra - yeur de la

Trom - pé dans ce qu'il craint et dans ce qu'il en - vi - e, Que l'hom - me con - naît mal ses de - voirs et son sort! La fra - yeur de la

Tableau 36.



FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU.

N° 2. — Partition pour les Tableaux 30, 32 et 36.

(B. W.) *Maestoso.*

VIe Classe.

CHANT pour la classe actuelle.

C'est Dieu qui fit le monde et la

IVe

Répétition du Tabl. 30 (N° 1, page 113).

C'est Dieu qui fit le monde et la

V^e

Répétition du Tabl. 32 (N° 4, page 124).

C'est Dieu qui fit le monde et la

terre et les cieux! C'est lui qui nous a faits, nous

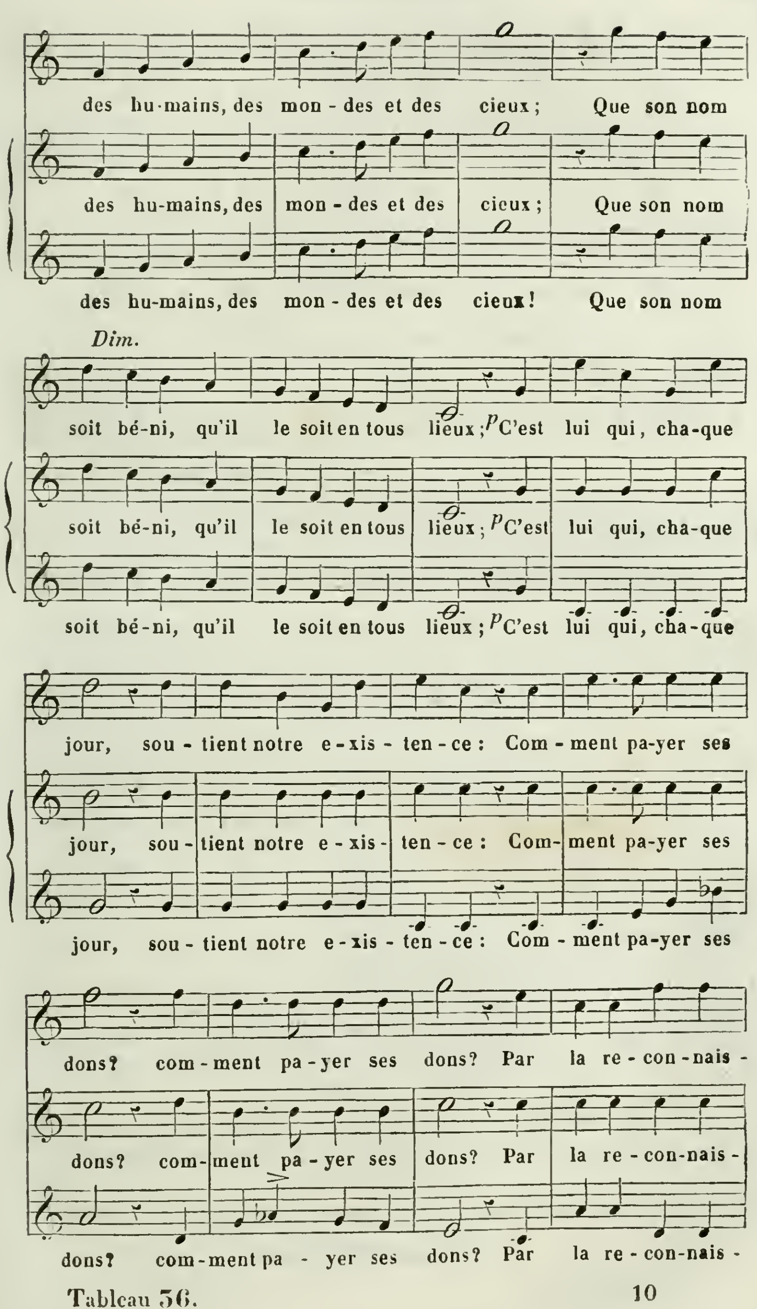
terre et les cieux! C'est lui qui nous a faits, nous

terre et les cieux! C'est lui qui nous a faits, nous

Tableau 36.


som-mes sous ses yeux; p C'est lui qui, cha-que jour, sou-
tient notre e-xis-ten-ce: Com-ment pa-yer ses dons? com-
ment pa-yer ses dons? par la re-con-nais-san-ce, Par
la re-con-nais-san-ce.
cres.
p Cré-a-teur

Tableau 56.


des hu-mains, des mon - des et des cieux ; Que son nom
des hu-mains, des mon - des et des cieux ; Que son nom
des hu-mains, des mon - des et des cieux! Que son nom
Dim.
soit bé-ni, qu'il le soit en tous lieux ; p C'est lui qui, cha-que
soit bé-ni, qu'il le soit en tous lieux ; p C'est lui qui, cha-que
soit bé-ni, qu'il le soit en tous lieux ; p C'est lui qui, cha-que
jour, sou - tient notre e - xis - ten - ce : Com - ment pa-yer ses
jour, sou - tient notre e - xis - ten - ce : Com- ment pa-yer ses
jour, sou - tient notre e - xis - ten - ce : Com - ment pa-yer ses
dons? com - ment pa - yer ses dons? Par la re - con - nais -
dons? com- ment pa - yer ses dons? Par la re - con-nais -
dons? com - ment pa - yer ses dons? Par la re - con-nais -



* — Étudiez le § 1 du Tableau 25-*B*, *Tons* et *Modes*, page 180 (et revenez ensuite à la lecture musicale du Tableau 37, ci-après).

(Voir, *Tableau* 36, dans le *Questionnaire* général du Ier Cours.)

Tableau 36.

TABLEAU 37.

(Après le § 1 du Tableau 25—*B*, *Tons et Modes*, page 180.)

§ 1.

PREMIERS EXERCICES RHYTHMIQUES ET PRÉPARATOIRES SUR LA MESURE A $\frac{6}{8}$.

1. La mesure indiquée par les deux chiffres $\frac{6}{8}$ est une mesure à deux temps *longs*, puisqu'elle contient ♪♪♪ par temps, tandis que chaque temps du $\frac{2}{4}$ ne contient que ♪♪.

Examen comparatif de la composition des temps du $\frac{6}{8}$, du $\frac{2}{4}$ et du $\frac{3}{4}$.

(Faire entendre, par de légers coups de doigt frappés sur le livre, une vitesse égale et régulière de croches dont quatre se passeront pour chaque mesure du $\frac{2}{4}$, et 6 pour chaque mesure du $\frac{6}{8}$ ou du $\frac{3}{4}$.—*N. B.* Pour les mesures d'avertissement, on prononcera des noms de chiffres.)

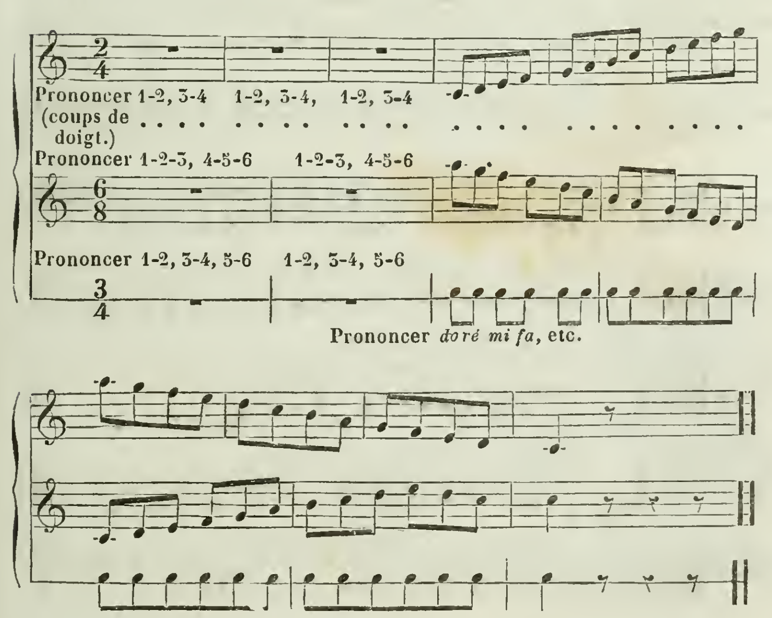


Tableau 37.

* — *Remarque*. Quoique, dans l'exemple précédent, la durée soit la même pour chaque croche du $\frac{2}{4}$, du $\frac{6}{8}$ et du $\frac{3}{4}$, il en résulte à l'audition une impression fort différente, parce que le *scandé* (ou manière d'appuyer la première note de chaque temps) se fait sentir de deux en deux notes dans le $\frac{2}{4}$ ou le $\frac{3}{4}$, et de trois en trois notes dans le $\frac{6}{8}$.

(A vérifier en faisant de nouveau la lecture rhythmique des trois sortes de mesures, comparées page 147.)

* — L'alongement des deux temps du $\frac{6}{8}$ (comparé aux temps du $\frac{2}{4}$ produit dans l'exécution une sorte de mollesse ou de balancement doux qui fait employer souvent cette mesure dans les *chants villageois*, dans les *contre-danses* et dans les *barcarolles* (chant des gondoliers ou conducteurs de barques.)

PREMIERS EXERCICES RHYTHMIQUES DU $\frac{6}{8}$.



Tableau 37.

§ 2.

N° 4. — CHOEUR sur l'*Andante* de l'ouverture du CALIFE DE BAGDAD, Musique de BOIELDIEU.



Tableau 37.



ANONYME.

(Voir, *Tableau* 37, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 37.

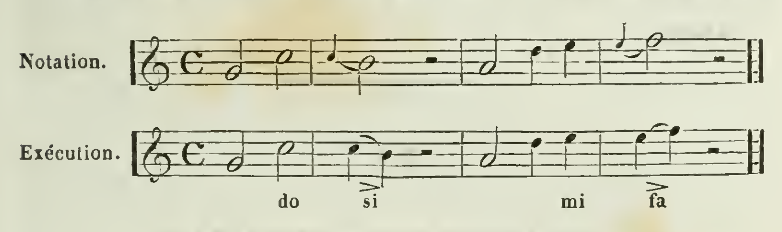
TABLEAU 38.

§ 1.

APPOGGIATURE SIMPLE OU PETITE NOTE D'AGRÉMENT.

1. L'*appoggiature* est une petite note sur laquelle la voix appuie avant de couler sur la note ordinaire qui la suit. (*Appoggiare*, verbe italien, signifie *appuyer*.)

* — Voici la notation et les règles d'exécution de l'*appoggiature*.



*Règles d'exécution pour l'*appoggiature.

* — 1° Donner à l'*appoggiature* la moitié de la valeur de la note qui la suit, ou les deux tiers si c'est une note pointée.

(A vérifier dans l'exemple suivant.)

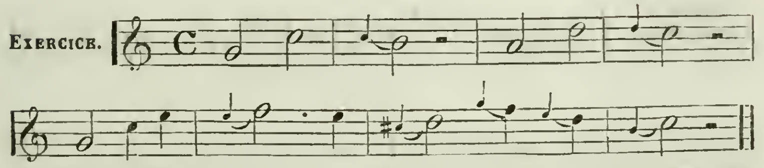
* — 2° Prononcer le nom de la note principale en formant le son de la petite note.

(Exécuter l'exemple suivant.)

* — 3° Articuler l'*appoggiature* au temps juste de la grosse note.

(A faire remarquer au moment de l'exécution.)

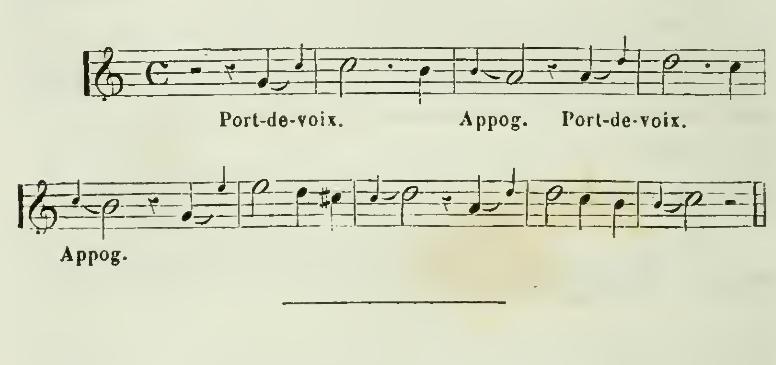
* — 4° Appuyer plus sur la petite note supérieure, et moins sur la petite note inférieure.



(Analyser d'après les quatre règles précédentes; faire la lecture rhythmique et solfier.)

Tableau 38.

2. *Remarque.* Quand la *petite note* est employée pour écrire le *port-de-voix,* la valeur de cette petite note ne se retranche pas de la note qui la suit ; au contraire, elle se prend sur la valeur de la not qui la précède. (*Port-de-voix,* page 116.)



§ 2.

PREMIÈRE LECTURE AVEC PREMIÈRE LIGNE.

3. Quelquefois les parties de *premier-dessus* et de *second-dessus* sont écrites avec première ligne.

* — Pour lire avec clef d'*ut* première ligne, on peut transposer mentalement à la tierce inférieure les notes écrites sur cette clef : ce qui reproduit exactement les positions et le degré réel des notes de la

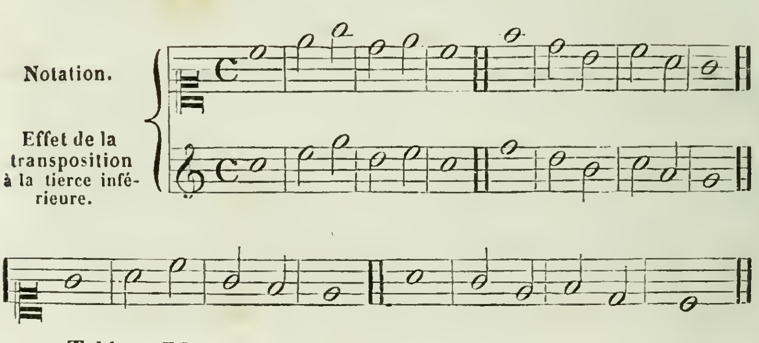


Tableau 38.

SOLFÉGE à deux parties.

N. B. La seconde partie, qui est avec la clef d'*ut* première ligne, se lira d'abord doucement et sans qu'on s'occupe de la mesure.

(DURANTE.)

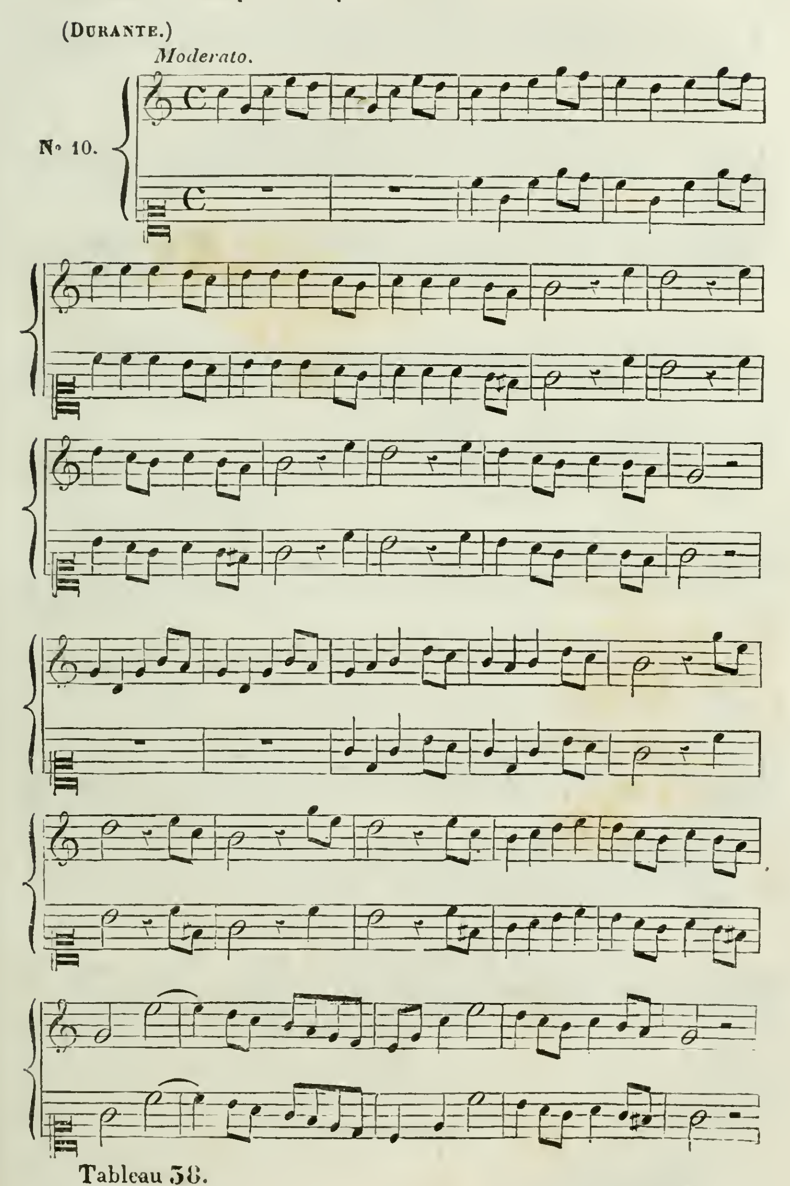


Tableau 38.



* — Etudiez le § 2 du Tableau 25-*B*, *Tons* et *Modes*, page 181 (et revenez ensuite à la lecture musicale du Tableau 39, ci-après).

(Voir, *Tableau* 38, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 38.

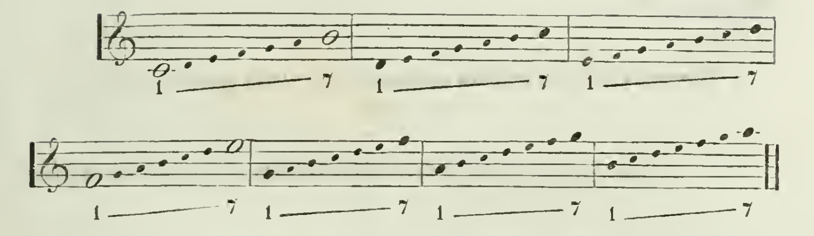
TABLEAU 39.

Après le § 2 du Tableau 25—*B*, *Tons* et *Modes*, page 183.)

§ 1.

DEUXIÈME ANALYSE DE LA SEPTIÈME.

SEPTIÈME MAJEURE ET SEPTIÈME MINEURE.



1. Il y a, dans la gamme, deux *septièmes majeures (ut-si, fa-mi)* et cinq *septièmes mineures.*

a. Les deux seules notes *ut* et *fa* (1re et 4e de la gamme) ont leur septième majeure.

(A vérifier sur la portée où les deux septièmes majeures sont notées en *O*.)

b. La septième majeure devient mineure, comme la septième mineure devient majeure, par l'emploi convenable des ♯ ou des ♭ Exemple : *ut-si,* septième majeure; *ut-si* ♭, septième mineure, ou *ut* ♯ *- si,* septième mineure.

* — La septième plus petite d'un demi-ton que la septième mineure se nomme septième diminuée. Exemple : *ut-si,* septième majeure; *ut-si* ♭, septième mineure; *ut* ♯ *- si* ♭, septième diminuée.

(Avis. D'après le principe de la tonalité, Tableaux 24 et 25, aucun chant ne commençant par l'intervalle de septième, on ne présente pas ici de chants dont les débuts puissent servir de type d'intonation pour l'intervalle de septième.)

---

§ 2.

TRIOLETS OU TROIS NOTES POUR DEUX DE LA MÊME FIGURE.

2. Trois notes que l'on passe dans le même temps que deux autres notes de la même figure, comme pour , pour se nomment des *triolets*. Les notes groupées en triolets sont surmontées d'un trois.

Exemples de deux croches ordinaires et de trois croches triolets par temps.

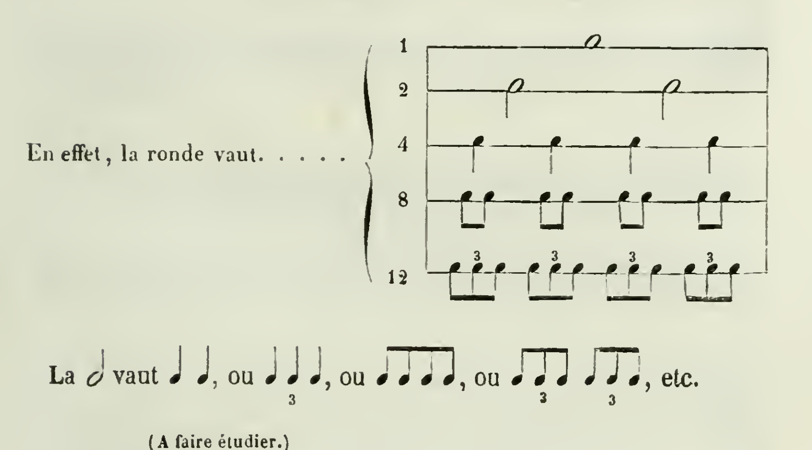
(A faire étudier en marquant un coup de baguette par temps, et sans changer la vitesse du mouvement.)



Tableau 39.

* — Dans chaque temps du $\frac{2}{4}$, les *triolets* (♪♪♪ 3, ♪♪♪ 3) ont l'aspect des trois croches ordinaires de chaque temps du $\frac{6}{8}$ (♪♪♪ ♪♪♪), mais ces notes ont des valeurs différentes.

Chaque ♪ du $\frac{6}{8}$ est $\frac{1}{8}$ (un huitième) de la 𝅝, tandis que chaque croche d'un *triolet* n'est que le $\frac{1}{12}$ (un douzième) de la même ronde.



§ 3.

SOLFÉGE D'APPLICATION POUR L'EXÉCUTION DES TRIOLETS.

Réduction et variation du solfége déjà étudié pour l'emploi des notes coulées et détachées
Tableau 27, page 103.)

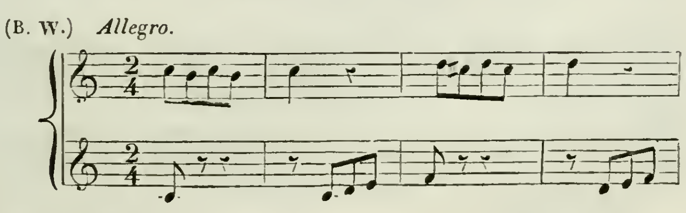


Tableau 39.



Tableau 39.



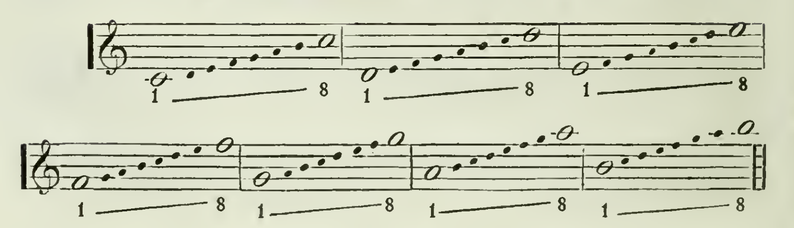
(Voir, *Tableau* 39, dans le *Questionnaire* général du Ier Cours.)

Tableau 39.

TABLEAU 40.

§ 1.

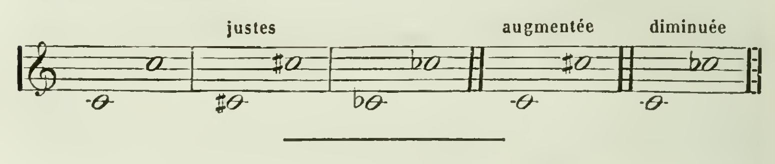
DEUXIÈME ANALYSE DE L'INTERVALLE D'OCTAVE.



1. L'octave est *juste* quand les deux notes sont également naturelles, ou diésées ou bémolisées.

* — Les débuts de chants qui peuvent servir de types d'intonation pour l'intervalle d'octave sont celui du chant ci-dessous, pour l'octave descendante, et la deuxième portion de l'air de la VIIIe classe : *Il faut, quand on commande*, pour l'octave aseendante.

2. Si le ♯ ou le ♭ n'agit que sur l'une des deux notes, l'octave est *diminuée* ou *augmentée*.



---

§ 2.

DEUXIÈME CHANT DES OCTAVES.

CHOEUR à trois parties.



Tableau 40.


dis de pou - voir à ton gré, Du poids de ta puis -
de pou - voir à ton gré, Du poids
de pou - voir à ton gré, Du poids
san - ce, de ta puis - sance ac - ca - bler ta vic -
de ta puis - san - ce ac - ca - bler ta vic -
de ta puis - san - ce ac - ca - bler ta vic -
ti - me! Y pen - ses - tu? Y pen - ses - tu? le
ti - me! Y pen - ses - tu? le
ti - me! Y pen - ses - tu? le
droit du plus faible est sa - cré; Mais le
droit du plus faible est sa - cré; Mais le
droit du plus faible est sa - cré; Mais le







* — Etudiez le § 3 du Tableau 25-*B*, *Tons* et *Modes*, page 183 et revenez ensuite à la lecture musicale du Tableau 41, ci-après).

(Voir, *Tableau* 40, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 40.

TABLEAU 41—*A*.

(Après le 5e et dernier § du Tableau 25—*B*, *Tons* et *Modes*, page 186.)

§ 1.

PREMIÈRE APPLICATION GÉNÉRALE DES ÉTUDES DU PREMIER COURS.

1. Nous voilà arrivés à la fin de la 2e—VIIIe (2e section de la VIIIe classe). Le Tableau actuel n'est que la première page des nombreuses applications que nous pourrons faire de nos études vocales en exécutant des *chants sacrés* et d'autres *chœurs*, extraits des meilleurs auteurs, ou composés pour les réunions de chant.

2. *Avis*. Les Tableaux du 2e Cours de la Méthode forment la 3e—VIIIe (3e section de la VIIIe classe). Ils ont pour objet de perfectionner les élèves dans chacune des études du Ier Cours, et ils amènent à la lecture *rapide* et *correcte* de toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation.

* — Vous aurez complétement acquis l'instruction musicale que l'on s'est proposé de vous donner dans ce *premier cours du chant élémentaire*, si au moyen du *chant sur la main*, et à l'aide du souvenir de vos études rhythmiques, vous avez su transporter cet enseignement dans vos familles, ou préparer du moins vos jeunes parents à la pratique agréable d'un art dont les résultats moraux sont si précieux.

LA PUISSANCE DE L'ÉTERNEL,

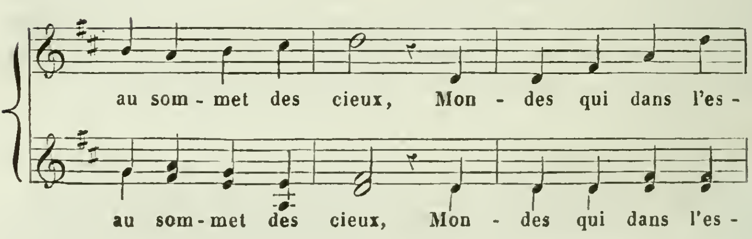
Chant choral, réduit à trois parties, voix égales.

(*Orphéon*, tome I, page 134 et 136.)

Larghetto.

N° 1.







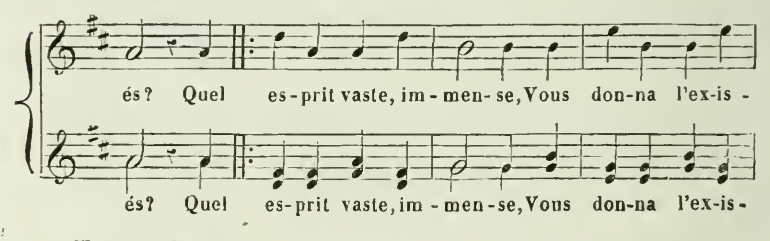


Tableau 41—*A*.



2.

Mais tout dans la nature
N'a-t-il pas dit son nom?
Le ruisseau qui murmure
Et la fleur du vallon.
Écoutez vers le ciel:
Les vents dans leur colère, } *bis.*
Le fracas du tonnerre
Ont nommé l'Éternel!

3.

Grand Dieu, dont la puissance
Commande aux éléments,
Daigne dans ta clémence
Écouter tes enfants.
Fidèles à ta loi,
Permets que leurs louanges, } *bis.*
Sur les ailes des anges,
Parviennent jusqu'à toi!

(Louis et Cordel.)

L'ORDRE ET LE DÉSORDRE,

(*Orphéon*, tome I, page 117.)

Couplets de M. P. Didot, sur un chant danois de M. R. Bay, réduit à 2 parties.

(1er couplet. *L'Ordre.*)

Mouvement de marche.

N° 2.

L'Or - dre semble éma - né de la voûte é - thé -

ré - e, Et tout dans la na - ture est sou - mis à ses lois; Peut-

on ne pas bé - nir sa pré - sen - ce sa - cré - e? Il

fait la sû - re - té des peuples et des rois. L'ordre semble é - ma-

né de la voûte é - thé - ré - e. Il fait la sû - re -

Tableau 41—*A*.

(2e couplet. *Le Désordre.*)

té des peu-ples et des rois. Le Dés - ordre in-tro -

duit, le cha - os re-com - men - ce ; Le jour est rem - pla -

cé par la pro - fon - de nuit ; Tout est con - fu - si -

on, l'es - prit n'est que dé - men - ce ; Nos

biens, nos jours, nos droits, par lui tout est dé - truit. Le Dés -

ordre in-tro - duit, le cha - os re - com - men-ce, Nos

biens, nos jours, nos droits, par lui tout est dé - truit.

CANON DE SABBATINI,

(*Orphéon*, tome 1, page 33.)

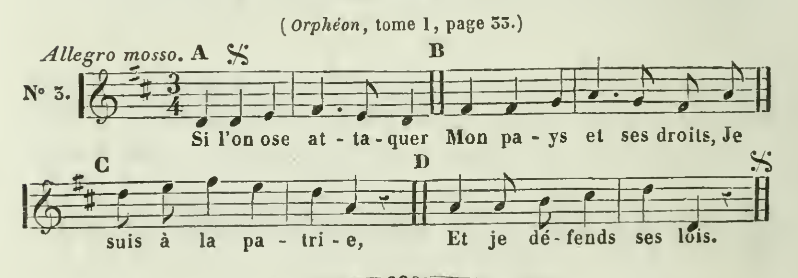


Tableau 41—*A*.

TABLEAU 41—*B*.

§ 1. — SUITE DE LA PREMIÈRE APPLICATION GÉNÉRALE DES ÉTUDES DU PREMIER COURS.

OFFERTOIRE, A TROIS VOIX ÉGALES,

Extrait des livraisons de Musique sacrée, à 3 ou à 4 parties, voix égales,

PAR PERNE,

Ex-inspecteur général des études au Conservatoire de Musique, etc.

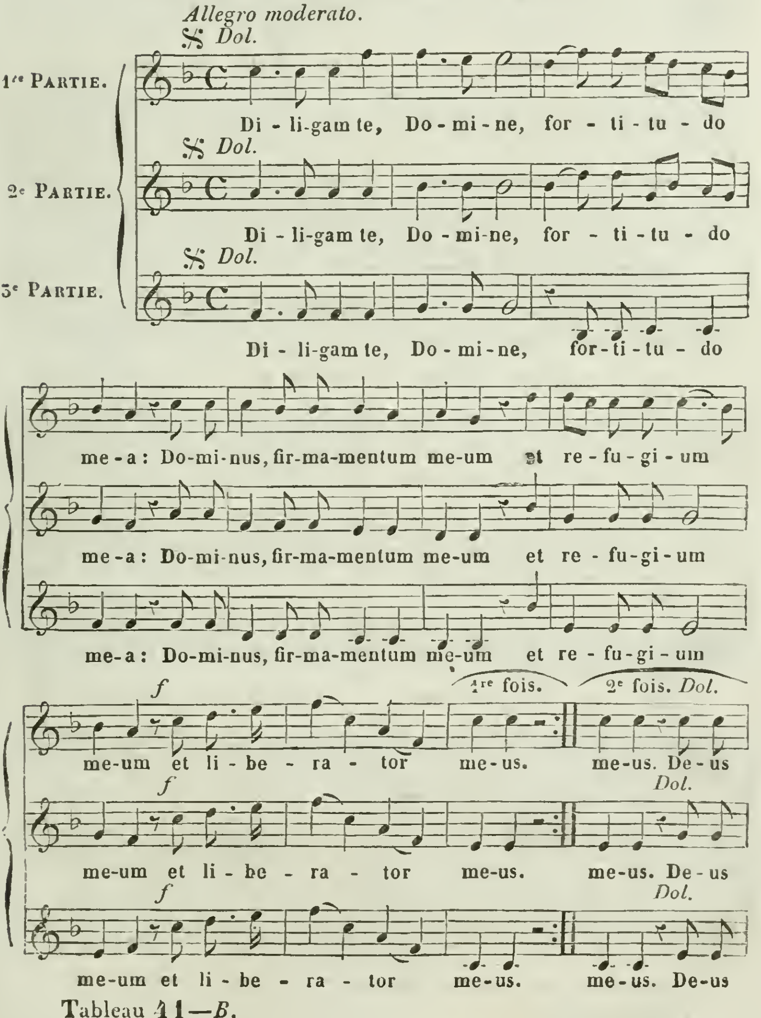


Tableau 41—*B*.


f
Dol.
me-us, ad-ju-tor me-us, et spe - ra-bo in eum. De-us
me-us, ad-ju-tor me-us, et spe - ra-bo in eum. De-us
me-us, ad-ju-tor me-us, et spe - ra - bo in eum. De-us
me-us, ad-ju-tor me-us, et spe - ra-bo in e-um, et spe-
me-us, ad-ju-tor me-us, f et spe - ra-bo, in e-um, et spe-
me-us, ad-ju-tor me-us, et spe - ra - bo in e - um, et spe-
ra - bo in e - um. Fin. Pro - tec - tor me - us et
ra - bo in e - um. Fin. Pro - tec - tor me - us et
ra - bo in e - um. Fin. Pro - tec - tor me - us et
cor - nu sa - lu - tis me - æ et sus - cep - tor
cor - nu sa - lu - tis me - æ et sus - cep - tor
cor - nu sa - lu - tis me - æ et sus - cep - tor

Tableau 41-*B*.



* — Repassez la totalité des §§ sur les *Tons* et *Modes*, Tableau 24 et 25, pages 171 à 186, et faites des exercices d'application de cette théorie, à l'aide de la *main chromatique* et des notes mobiles de l'*Indicateur-Vocal* (Tableau 42).

N. B. 1° Le Tableau 42 est celui de l'*Indicateur-Vocal*, dont on a déjà pu se servir d'après les indications des Tableaux 24 et 25 (pages 171 à 186). — 2° Le Tableau 45, qui ouvre la 3e-VIIIe classe, est le premier Tableau du 2e Cours de la méthode.

Tableau 41 — *B*.

AVIS.

Il est expressément recommandé de suivre exactement l'ordre des renvois réciproques entre les deux Tableaux suivants (*Tons* et *Modes*) et les Tableaux 26 à 41.

TABLEAUX 24 ET 25,

AUXQUELS IL EST RENVOYÉ DE DIVERS TABLEAUX DU 1[er] COURS DE LA MÉTHODE.

TABLEAU 24.

(Renvoi du Tableau 25, page 196.)

TRANSPOSITION. — CHANT TRANSPOSÉ.

1. Les notes d'un chant qui serait trop aigu ou trop grave peuvent être *posées* plus bas ou plus haut sur la portée : c'est ce qu'on appelle *transposer*.

a. Au moyen de la *transposition*, on peut approprier presque tous les chants au diapason de chaque voix.

b. Le chant que vous allez dire : *Seigneur, exaucez nos prières et nos vœux* sera *transposé* trois fois sur la page suivante.

(Avant de passer à la page 172, il faut chanter plusieurs fois aux élèves les paroles : *Seigneur, exaucez*, etc., page 172, et les leur faire répéter ensuite par *écho*.)

Tableau 24 (auquel il est renvoyé des pages 96 et 100).

2. Les exemples ci-dessous (1, 2 et 3) ne sont que des *transpositions* du chant que vous venez de répéter en *écho* [1].



---

(1) Faire chanter encore (par *écho* seulement) les paroles : *Seigneur, exaucez*, etc., qui sont notées en *ut;* 2° dire que ce chant est composé avec les notes de la gamme d'*ut*, et le prouver en faisant solfier sur la main, d'abord la gamme d'*ut*, puis le chant : *Seigneur*, etc.; 3° remarquer que ce chant est trop bas en *ut*, et lui donner plus d'éclat en le faisant solfier en *fa*, à vue de la musique N° 2; 4° enfin, faire solfier la gamme et le chant en *ré*, et faire remarquer la *transposition* que l'on vient d'opérer.

Faire constater la nécessité des dièses ou des bémols dans les *gammes* ci-dessus, pour que les demi-tons soient toujours placés entre 3-IV et 7-VIII, et vérifier la similitude des intervalles dans le *chant* transposé.

Tableau **24** (auquel il est renvoyé des pages 96 et 100).

§ 2.

TONIQUE ET TON.

DIÈSES ET BÉMOLS CONSTITUTIFS OU ACCIDENTELS.

2. La première ou la dernière note d'une gamme se nomme *tonique*, par rapport au sens musical, le son de la *tonique* est comme le *point final* d'une phrase littéraire.

(Développements sur le Tableau 61, 2e Cours.)

a. Quand la *tonique* est *ut*, on dit que la gamme ou le chant qui est tiré de cette gamme est dans le *ton d'ut* (ou simplement en *ut*); le chant précédent *(Seigneur, exaucez)* est noté successivement en *ut*, en *fa* et en *ré*.

(A vérifier page 172, en disant : gamme d'*ut*, chant dans le *ton d'ut;* gamme de *fa*, chant dans le *ton de fa*, etc.)

3. Les ♯ ou les ♭ qui font partie intégrante d'une gamme, pour déterminer ou constituer le *ton* de cette gamme, se nomment *dièses* ou *bémols constitutifs*.

a. On place en tête du morceau, et après la clef, les ♯ ou les ♭ constitutifs : c'est ce qu'on appelle *armer* la clef.

(Montrer les clefs armées en tête des numéros *ter* 2 et 3 de la page 172.)

4. Les signes de l'*armure* agissent à toutes les octaves des notes qu'ils affectent, et pendant toute la durée du morceau de musique.

a. Mais les ♯ ou ♭ *accidentels* (ceux qui se présentent passagèrement) n'agissent que dans la seule mesure où ils sont placés.

☞ Tels sont, sur le Tableau 23—*B*, les passages : *Craignez que le trouble*, et *Défiez-vous*.

* — Lisez et solfiez le Tableau 26 (page 97).

Tableau 24.

§ 3.

(Renvoi du Tableau 26, page 100.)

ORDRE GÉNÉRATEUR DES DIÈSES ET DES BÉMOLS CONSTITUTIFS.

5. En continuant à transposer la gamme d'*ut* dans tous les tons, on aurait vu les dièses se présenter successivement dans un ordre de quintes ascendantes, et les bémols dans un ordre de quintes descendantes.

→ ♯ . . . . ♯ · · :
fa, ut, sol, ré, la, mi, si, :
♭ . . . . ♭ ← · · : (1)

6. Les dièses ou les bémols de l'*armure* se présentent ou disparaissent dans leur ordre générateur; ainsi, quand il y a un ♯, c'est *fa;* deux ♯, c'est *fa - ut,* etc. Quand il y a un ♭, c'est *si;* deux ♭, c'est *si - mi,* etc.

(Faire ainsi nommer, par des élèves différents, depuis un jusqu'à sept dièses et depuis un jusqu'à sept bémols.)

7. En partant de diverses toniques, nous allons composer quelques

---

(1) 1° Suivre la direction des flèches pour faire lire les dièses de gauche à droite et les bémols de droite à gauche.

2° Faire nommer un dièse à chaque élève, et les faire assembler ensuite en disant : 1er? (*R. fa.*) 2e? (*ut.*) 3e? (*sol*) 4e? (*ré.*) 5e? (*la.*) 6e? (*mi.*) 7e? (*si.*) Assemblez : (*fa-ut, sol-ré, la-mi, si*, en les scandant de deux en deux, parce qu'il est plus facile ainsi de s'arrêter à un dièse quelconque.) — Même procédé pour faire nommer les bémols *si-mi, la-ré, sol-ut, fa.*

Tableau 24 (auquel il est renvoyé des pages 96 et 100).

gammes *sur la main*, afin de nous rendre compte plus sensiblement de la nécessité des dièses et des bémols constitutifs [1].

* — Lisez et solfiez le Tableau 27 (page 101).

(Voir, *Tableau* 24, dans le *Questionnaire* général du Ier Cours.)

---

(1) *Procédé de la composition des gammes sur la main.*

N. B. Les élèves doivent d'abord bien connaître sur leur main la position des notes *bémolisées*, *diésées* ou *naturelles*, d'après la main chromatique du Tableau 23-*A*, et ils doivent savoir aussi toucher la seconde *majeure* ou *mineure* d'une note quelconque (Tableau 23-*B*).

Gamme de fa.

Notes à toucher. . . *fa-sol*, ... *sol-la*, ... *la-si* ♭, ...
Chiffres et mots à prononcer en touchant. 1 - 2, seconde maj.; 2 - 3, seconde maj.; 3 - IV, seconde *min.*

Toucher *si*♭*-ut*, ... *ut-ré*, ... *ré-mi*, ... *mi-fa*, ...
Prononcer IV - V, seconde maj.; V - 6, seconde maj.; 6 - 7, seconde maj.; 7-VIII, sec. *min.*

N. B. Si l'élève touchait *la-si* ♮ en prononçant 3-IV, on lui dirait : faites les signes 3-IV avec la main gauche (*R.* 3 - IV, demi-ton); faites les signes *la-si* (*R.* *la* - *si*, un ton).
(Signes manuels.)
La-si est donc trop grand pour la seconde mineure 3-IV, il faut *la-si* ♭.

Gamme de ré.

Toucher . . . . *ré-mi*, ... *mi-fa* ♯, ... *fa* ♯ *sol*, ...
Prononcer . . . 1 - 2, seconde majeure; 2 - 3, seconde majeure; 3 - IV, seconde mineure

Toucher . *sol-la*, ... *la-si*, ... *si-ut* ♯, . . *ut* ♯*-ré* . . .
Prononcer IV-V, seconde maj.; V-6, seconde maj.; 6 - 7, seconde maj.; 7-VIII, sec. *min*

N. B. Si l'élève touchait *mi-fa* ♮ en prononçant 2-3, on lui dirait : faites les signes 2-3. (*R.* 2 - 3, seconde majeure). Faites les signes *mi-fa* ♮. (*R.* *mi* - *fa*, seconde *mineure*) *Mi-fa* est donc trop petit pour la seconde majeure 2-3, il faut *mi-fa* ♯, etc. Mêmes procédés et mêmes formules pour toutes les gammes.

Tableau 24.

TABLEAU 25—*A*.

§ 1.

(Renvoi du Tableau 28, page 108.)

NOTES TONALES ET NOTES MODALES.

* — Parmi les sons de la gamme diatonique, il en est trois qui engendrent les quatre autres par les produits de leurs accords parfaits : ce sont les notes I - IV - V.

Accords générateurs. Gamme d'*ut*, tirée des trois accords générateurs.

I IV V I 2 et 9 3 IV V 6 7 VIII

(1° Montrer les accords générateurs *ut-mi-sol*, *fa-la-ut*, *sol-si-ré* ; 2° faire concevoir l'origine de chacune des notes de la gamme, en disant : *ut*, tonique et première note tonale, tirée de son propre accord *ut-mi-sol* ; *ré*, tiré de l'accord *sol-si-ré* ; *mi*, de *ut-mi-sol* ; *fa*, note tonale tirée de son propre accord *fa-la-ut*, etc.)

(Pour d'autres développements harmoniques, voir l'*origine et la génération des sons de la gamme diatonique* et de la *gamme chromatique*, 2e Cours, 1er Tableau complémentaire.)

1. Les notes I-IV-V (celles qui en *ut* portent le nom des trois clefs *ut-fa-sol*) se qualifient de notes *tonales* et invariables, parce que si on venait à les diéser ou à les bémoliser, on changerait de *ton*.

N. B. La quinte de chaque note tonale est juste et invariable comme elle.

Notes et quintes tonales.

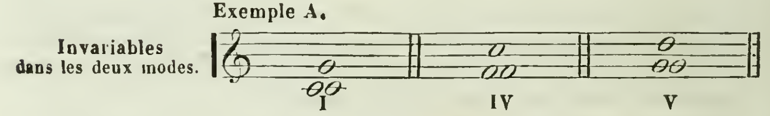
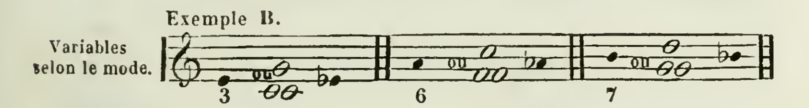


Tableau 25-*A* (auquel il est renvoyé des pages 108, 116 et 124).

(1° Montrer ci-dessus les notes tonales et leurs quintes ; 2° les toucher ensuite sur la main en disant: *ut-sol*, note et quinte tonales ; *fa-ut*, note et quinte tonales; *sol-ré*, note et quinte tonales.)

2. Mais les notes 3-6-7 (celles qui forment tierce avec les notes tonales I-IV-V) se qualifient de notes *modales* et variables, parce que, si on vient à les baisser, on ne change pas de *ton*, mais on change de *mode* ou de manière d'être dans ce *ton*.

Notes modales.



(1° Montrer et toucher ensuite les notes modales, en disant : *mi* ou *mi* ♭, tierce modale d'*ut ; la* ou *la* ♭, tierce modale de *fa ; si* ou *si* ♭, tierce modale de *sol*, etc.

---

§ 2.

MODE MAJEUR ET MODE MINEUR.

3. Dans un *ton* quelconque, le *mode* est *majeur* si la tierce de la tonique est majeure (deux tons); le *mode* est *mineur* si la tierce de la tonique est mineure (un ton et demi).

a. La gamme de l'escalier-vocal : *do-ré-mi*, etc., est en mode *majeur*, puisque *do-mi* forment une *tierce majeure*.

(Faire dire, à vue de l'exemple précédent et sur la main : *do-mi*, tierce majeure ton d'*ut*, mode majeur; *do-mi* ♭, tierce mineure, ton d'*ut*, mode mineur.)

☞ D'après ce qui précède, la *tonalité* (l'établissement du ton) dépend donc de la fixité des notes *tonales* I-IV-V, et la *modalité* (détermination du mode) résulte de la variabilité des notes *modales* 3-6-7.

* — Lisez et solfiez le Tableau 29 (page 109).

---

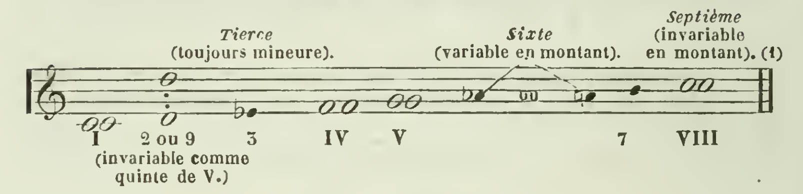
§ 3.

(Renvoi du Tableau 30, page 116.)

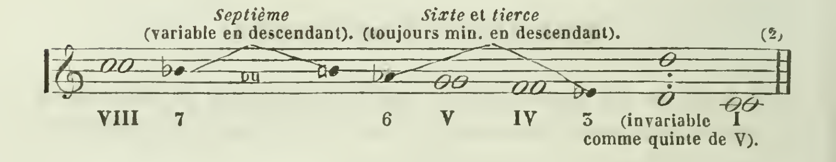
VARIANTES DE LA GAMME EN MODE MINEUR.

4. Voici la gamme diatonique en *ut, mode mineur,* avec les variantes causées par la variabilité des trois notes modales 3-6-7.

Gamme ascendante.



Gamme descendante.



5. On peut résumer en trois mots les remarques faites ci-dessus sur l'abaissement variable des notes 3-6-7 dans le *mode mineur:* la tierce

---

(1) *Remarques.* 1° La tierce de la *tonique* ou du *ton* est toujours mineure dans le mode mineur; 2° La sixième peut être baissée ou elle peut demeurer comme en majeur; 3° la eptième reste comme en majeur pour conserver son caractère appellatif de la tonique.

Faire solfier 1° avec le *la* ♭ (en omettant le *la* ♮); 2° avec le *la* ♮ (en omettant le *la* ♭), et faire aussi solfier sur la main.

(2) *Remarques.* 1° La *septième* est baissée, ou elle reste comme en majeur; 2° La *sixte* et la *tierce* sont toujours mineures en descendant.—*N. B.* La seconde *note* est invariable comme octave grave de la quinte de V, qui est une note tonale.

Faire solfier: 1° avec le *si* ♭ (en omettant le *si* ♮); 2° avec le *si* ♮ (en omettant le *si* ♭), et faire aussi solfier sur la main.

Tableau 25—*A* (auquel il est renvoyé des pages 146, 154 et 162.)

toujours baissée, la sixte *souvent*, la septième *rarement*, et même jamais en montant à la huitième.

☞ *Remarque.* La septième note se nomme souvent *note sensible* lorsqu'elle monte à la huitième, parce qu'alors elle fait sentir le besoin d'un repos sur la *tonique*.

* — Lisez et solfiez le Tableau 31 (page 117).

---

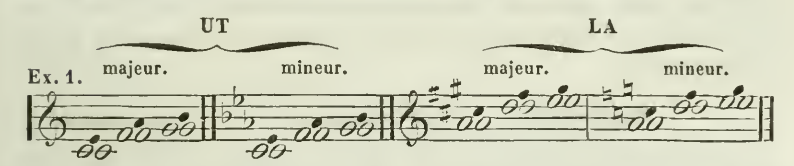
§ 4.

(Renvoi du Tableau 32, page 124.)

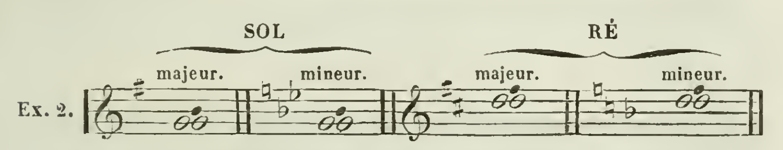
DIFFÉRENCE D'ARMURE ENTRE LE MINEUR ET LE MAJEUR D'UN MÊME TON.

6. Dans le même ton, l'*armure* du *mineur* a trois ♭ de plus ou trois ♯ de moins que l'*armure* du *majeur*.

(A vérifier ci-dessous, en passant d'*ut* majeur à *ut* mineur, pour les trois ♭ de plus, et de *la* majeur à *la* mineur pour les trois ♯ de moins.)



a. *Remarque.* Si, à cause de l'armure, on ne peut ôter qu'un ♯, on ajoute deux ♭; et si on ôte deux ♯, on n'ajoute qu'un ♭ : c'est toujours baisser trois notes.



* — Lisez et solfiez le Tableau 33 (page 125).

(Voir, *Tableau* 25—*A*, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 25—*A*.

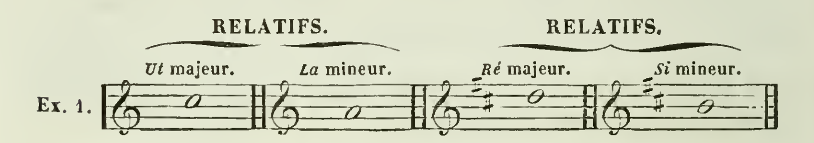
TABLEAU 25—*B*.

§ 1.

(Renvoi du Tableau 36, page 146.)

TONS ET MODES RELATIFS.

1. Le mode majeur et le mode mineur qui ont la *même armure*, quoiqu'ils appartiennent à des *tons différents*, se nomment *modes relatifs:* tels sont *ut* majeur et *la* mineur, qui sont sans armure; *ré* majeur ou *si* mineur avec deux dièses, etc.



2. Les deux toniques des *modes relatifs* sont à distance de *tierce mineure:* ainsi, dans une tierce mineure quelconque, la note *aiguë* est tonique d'un mode majeur, et la note *grave* est tonique du mode mineur relatif.



* — Lisez et solfiez le Tableau 37 (page 147).

---

(1) 1° A vérifier en disant: *sol*, mode majeur, un ♯; *mi*, mode mineur relatif, un ♯; *fa*, mode majeur, un ♭; *ré*, mode mineur relatif, un ♭, etc. 2° avec l'index et le médium de la main gauche, toucher à la fois, sur la main droite, deux notes qui forment une *tierce mineure* (*ré-fa*, *sol-si* ♭, *ut-mi* ♭, etc.), et les faire reconnaître pour des toniques relatives dont la note *aiguë* est tonique d'une gamme en *mode majeur*, et la note *grave* tonique d'une gamme en *mode mineur*.

§ 2.

(Après le Tableau 38.)

TONS ET MODES INDIQUÉS PAR LA NOTE FINALE, OU PAR L'ARMURE DE LA CLEF.

3. Voici la règle pour distinguer le *ton* et le *mode d'après la note finale*.

La tonique est la *note finale* du chant ou de la basse d'accompagnement : le mode est *majeur* si la tierce de cette tonique est *majeure ;* le mode est *mineur* si la tierce est *mineure*.

4. Voici la règle pour énoncer le *ton* et le *mode* d'après l'armure de la clef.

Le morceau de musique est dans le TON et le MODE MAJEUR de la *seconde* du dernier ♯, ou de la *quarte inférieure* du dernier ♭; ou bien il est dans le *mode mineur relatif* si la note sensible (septième note) de ce relatif se voit aux premières mesures du morceau [1].

☞ Cette deuxième règle est, par conséquent, plus compliquée et moins positive que la règle de l'alinéa 3.

---

(1) Avant de passer aux exercices suivants, il faut 1° rappeler l'ordre générateur des ♯ et des ♭, *fa-ut-sol-ré la-mi-si, si mi-la-ré-sol ut-fa*.

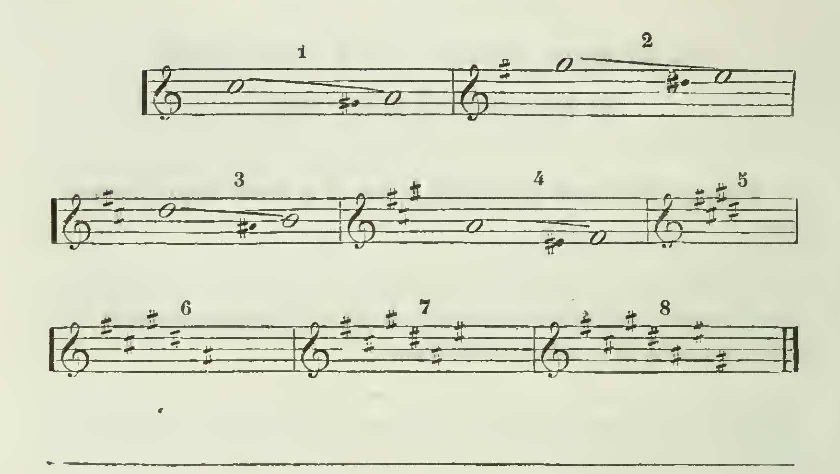
2° Rappeler qu'en mode majeur le dernier ♯ de l'armure est la septième note (note sensible) du *ton*, comme le dernier ♭ en est la quatrième note.

3° Rappeler enfin que les toniques de *tons relatifs* sont à distance de tierce mineure.

Tableau 25—*B*.

EXERCICES.

Armures diésées 1.



(1) *Pour les armures diésées.*

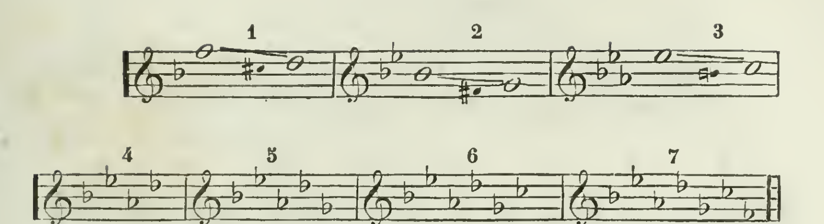
Poser le doigt au bas de l'une des mesures avec dièses à la clef, et rendre compte du *ton* et du *mode* d'après les formules suivantes :

Mesure 2. Faire dire : dernier ♯ *fa*, c'est en *sol* majeur ; ou en *mi* mineur si l'on rencontre la note sensible *ré* ♯ dans les premières mesures du morceau. — *Mesure* 3. Faire dire : dernier ♯ *ut*, c'est en *ré* majeur ; ou en *si* mineur si l'on rencontre la note sensible *la* ♯ dans les premières mesures du morceau, etc. — Même formule pour les autres exemples des armures diésées.

Même formule pour l'analyse *sur la main*, en laissant l'*index gauche* à la position du dernier ♯ de l'armure sur la main droite, et en touchant avec le doigt *médium* la seconde supérieure ou inférieure de ce dièse à mesure qu'on nomme la tonique du mode majeur on celle de son relatif mineur. Ainsi, pour l'armure de deux ♯, l'*index gauche* reste immobile à la position *ut* ♯ sur la main droite, et le *médium* gauche touche sur la main droite *ré* (quand on dit qu'avec deux ♯ on peut être en *ré* majeur), ou il touche *si* (quand on dit que ce peut être en *si* mineur, si on rencontre la note sensible *la* ♯ dans les premières mesures du morceau).

Tableau 25-*B* (auquel il est renvoyé des pages **146**, **154** et **162**).

Armures bémolisées[1].



* — Lisez et solfiez le Tableau 39 (page 155.)

---

§ 3.

(Après le Tableau 40.)

ARMURE DE LA CLEF DÉTERMINÉE D'APRÈS L'ÉNONCIATION DU TON ET DU MODE.

Le *ton* et le *mode* étant énoncés, voici la règle pour savoir quels seront les ♯ ou les ♭ de l'armure.

Si la note sensible (septième note de la gamme) doit être *diésée*, il faudra des ♯ à la clef; mais si la sensible doit être une note *naturelle*, il faudra des ♭ à la clef (excepté pour le ton d'*ut*).

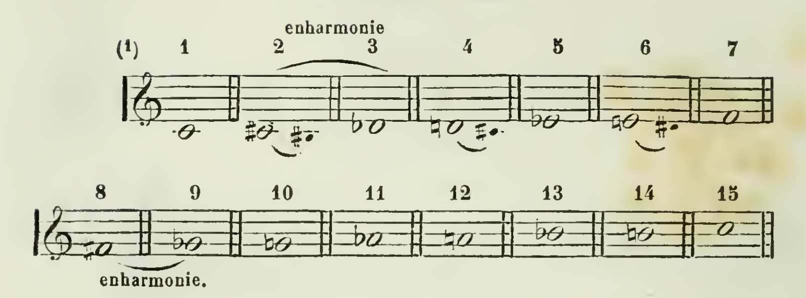
---

(1) *Pour les armures bémolisées.*

Mesure 2. Faire dire : avant-dernier ♭ *si*, c'est en *si* ♭ majeur; ou en *sol* mineur si l'on rencontre la note sensible *fa* ♯ dans les premières mesures du morceau. — *Mesure* 5. Faire dire : avant-dernier ♭ *mi*, c'est en *mi* ♭ majeur; ou en *ut* mineur si l'on rencontre la note sensible *si* ♮, etc. — Mêmes formules pour les autres exemples.

N. B. Sur la main, c'est le doigt *médium* de la main gauche qui reste fixe à la position du dernier ♭ sur la main droite, et c'est *l'index* gauche qui touche la tonique du mode majeur ou du mode mineur annoncés par l'armure bémolisée.

EXEMPLES.



---

§ 4.

TONS ET MODES ENHARMONIQUES.

6. Entre deux notes diatoniques qui forment une seconde majeure comme *ut* et *ré*, le ♯ de la note grave et le ♭ de la note aiguë sont regardés comme donnant un même son : tels sont *ut* ♯ et *ré* ♭, *fa* ♯ et *sol* ♭; le passage de l'une à l'autre de ces deux notes s'appelle *transition enharmonique*; c'est donc par *enharmonie* que l'on passe d'*ut* ♯ à *ré* ♭.

7. Considérés comme toniques dont on veut connaître l'armure, les *tons enharmoniques* donnent à eux deux un total de douze signes; de sorte que connaissant l'un des deux nombres, il est facile de trouver l'autre. Exemple : en *ut* ♯, sept ♯, donc en *ré* ♭, cinq ♭ (total douze signes); en *fa* ♯, six ♯, donc en *sol* ♭, six ♭ (total douze signes); en *si* ♭, deux ♭, donc, en *la* ♯, dix ♯ (total douze signes).

(Autres exemples, Tableau 67—*B*, 2e Cours.)

---

(1) *Mesure* 2. Faire dire : *ut* ♯ tonique, note sensible *si* ♯; les dièses de l'armure seront *fa, ut, sol, ré, la, mi, si;* total : sept dièses. — *Mesure* 3. Faire dire : *ré* ♭ tonique et avant-dernier ♭ de l'armure; les bémols seront *si, mi, la, ré* (plus 1) *sol;* total : cinq bémols, etc. Même formule pour les autres toniques notées ou touchées *sur la main.*

Tableau 25—*B* (auquel il est renvoyé des pages 146, 154 et 162).

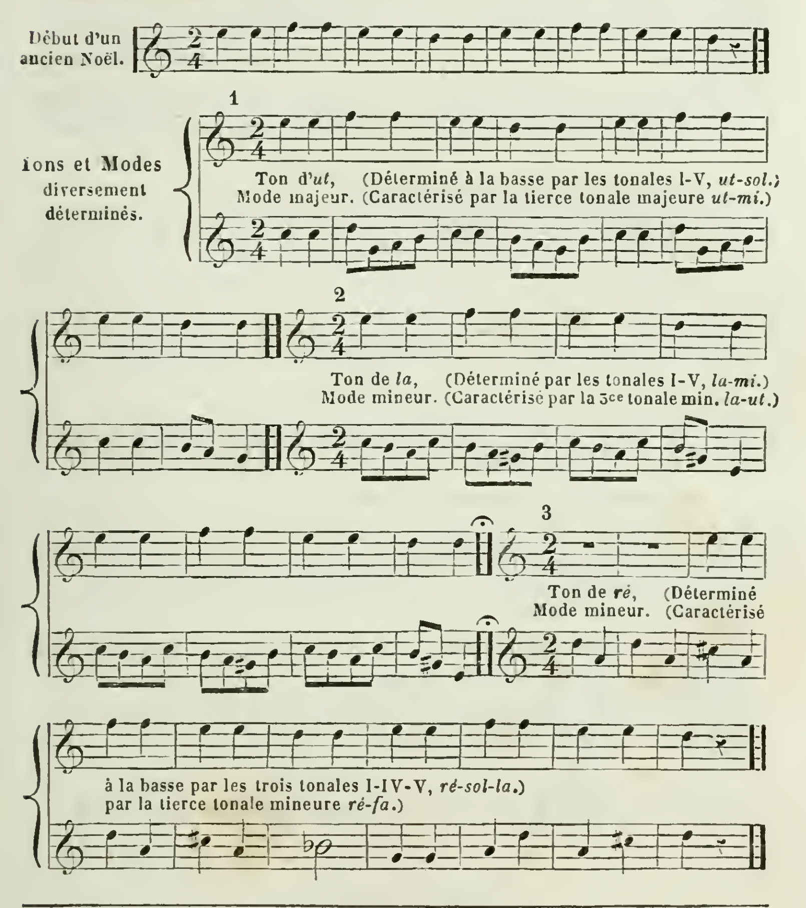
§ 5.

TONS ET MODES INCERTAINS.

8. Le *ton* peut être *incertain* si les trois notes *tonales* (I-IV-V) ne sont pas employées ; le *mode* peut être *incertain* si les notes *modale* (3-6-7) ne paraissent pas.

EXEMPLES.

MÉLODIE qui peut être indéterminée pour le ton et pour le mode.



* Alinéa 6 sur les grands Tableaux (4e édition).

Tableau 25—*B*.

MÉLODIE déterminée pour le *ton* par l'emploi des trois notes tonales I-IV-V, mais indéterminée pour le *mode* (par l'absence des notes modales 3-6.)



* — Lisez et solfiez le Tableau 41-*A* (page 163) ; et, après la lecture et le chant du Tableau 41-*B*, repassez de suite la totalité des Tableaux 24 et 25 sur la constitution des *Tons* et des *Modes* de la musique (pages 171 à 186).

(Voir, *Tableau* 25—*B*, dans le *Questionnaire* général du 1er Cours.)

Tableau 25-*B*.

TABLEAU 42.

INDICATEUR-VOCAL.

(Tableau employé dans les deux Cours de la Méthode.)

Avis. Le tableau de l'*Indicateur-Vocal* devant être employé dans le grand format (feuille in-folio ouverte), les personnes qui voudront se le procurer ainsi le trouveront, soit en feuille, soit tout préparé sur bois, aux adresses des Tableaux de la Méthode. (Prix : 20 centimes en feuille.)

Ou bien, pour leur usage particulier, elles le confectionneront elles-mêmes dans des proportions agrandies, d'après le modèle ci-après (page 189). Alors la feuille de l'*Indicateur-Vocal* se colle sur un carton auquel on ne fait pas les trous marqués par les points blancs qu'on voit sur les lignes et dans les interlignes du modèle, et cet *Indicateur* cartonné se pose à plat sur une table. En guise des clefs et des notes mobiles du véritable *Indicateur*, on se sert de petits jetons de grandeur convenable en os ou même en carton, et sur lesquels on a écrit les clefs 𝄢 𝄡 𝄞, et les notes I, 2 *ou* 9, 3, IV, V, 6, 7, VIII.

(Voir, page 201, la description détaillée de l'*Indicateur-Vocal* et les procédés relatifs à l'emploi de ce Tableau à la fin du 1er Cours et dans le courant du 2e.)

Tableau 42.

Tableau 42.

Ier ET IIe COURS.

INDICATEUR-VOCAL,

DERNIER TABLEAU du Ier Cours.

AVEC CLEFS ET NOTES MOBILES, PAR B. WILHEM.

(Voyez, pages 201 et suivantes, la manière d'employer les clefs et les notes mobiles pour s'exercer à la transposition des clefs, pour analyser les intervalles et pour composer les gammes dans les deux modes.

N. B. La première idée de la notation simulée se rencontre dans les anciens auteurs; ce procédé se pratiquait autrefois lorsque, pour chanter sur la main harmonique, les enfants montraient les notes supposées écrites aux phalanges des doigts de leur main gauche : «*In eâ si quidem notæ describuntur, in locis articulorum et in extremis digitis, in quibus a pueris cani prononciarique solent*». (Le père MERSENNE, *De Generis et Modis*. Paris, 1636. (Voir Tableau complémentaire du 2e Cours.)

Les clefs et les notes mobiles, ainsi que les compartiments de la portée sans notes écrites qui forment le caractère distinctif de l'*Indicateur-Vocal*, appartiennent en propre à M. B. WILHEM; leur origine est de 1812. (Rapports et autres pièces insérés en 1820 dans le *Journal d'éducation de la Société pour l'Instruction élémentaire.*)

POSITION DES CLEFS POUR LES PORTÉES PARTICULIÈRES TIRÉES DE LA PORTÉE GÉNÉRALE.

(A imiter sur l'*Indicateur-Vocal*, voir les procédés, page 201 et suivantes.)

Talon des onze lignes de la portée générale.

8e

6e

4e

Basse, ou Basso.

Taille, ou Ténor.

Haute-Contre ou Contralto.

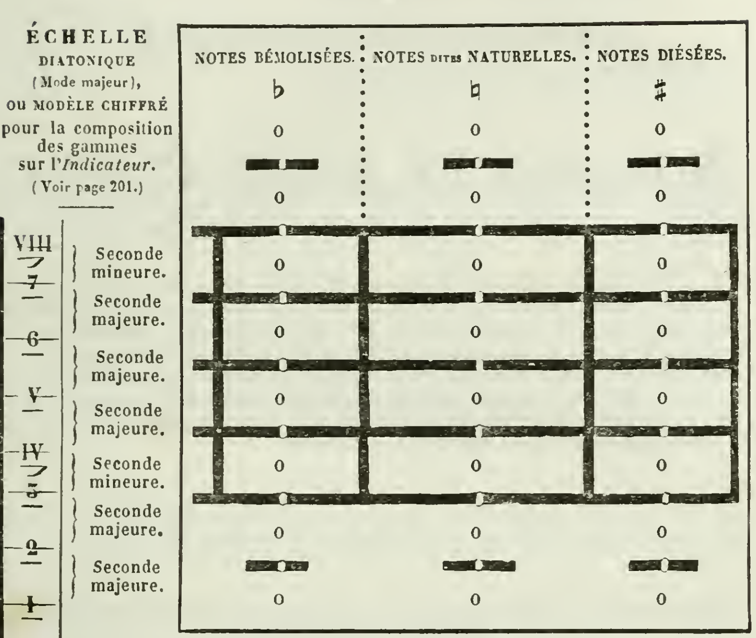
Contralto. (autrefois.)

Second-Dessus, ou Soprano secondo (quelquefois Premier-Dessus).

Premier-Dessus, ou Soprano primo.

DESSIN DE L'INDICATEUR-VOCAL,

Avec compartiment bémolisé, naturel et diésé pour y poser des NOTES MOBILES.



MAIN CHROMATIQUE, PAR B. WILHEM,

Mise en rapport avec les trois compartiments de l'INDICATEUR-VOCAL.

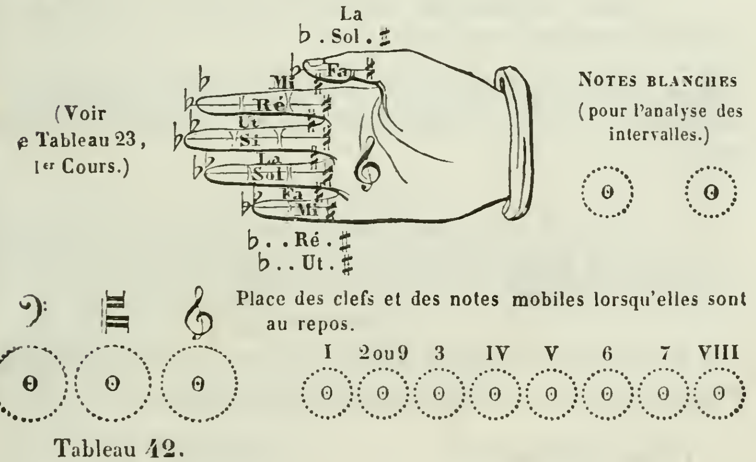


Tableau 42.

TABLEAU SUPPLÉMENTAIRE.

NOTIONS DE PLAIN-CHANT.

Avis. Ces simples notions de *plain-chant* suffiront aux élèves qui, arrivés à la fin du 1er Cours, pourraient avoir un besoin spécial de ces notions. On n'a pas donné ici plus d'extension à la partie purement pratique, parce que, les intervalles musicaux étant déjà parfaitement connus, on ne saurait mieux faire que de lire immédiatement dans les *Antiphonaires*, les *Graduels* et autres *Livres d'offices notés*, qui, d'ailleurs, varient en plusieurs points dans diverses localités. — (Voir au besoin dans le *Guide* de la Méthode les remarques sur les Tableaux de plain-chant, ainsi que les *Notions historiques* et *théoriques* qui peuvent servir d'introduction aux études de ce chant.)

§ 1.

NOTES ET AUTRES SIGNES EN USAGE DANS LE PLAIN-CHANT.
EXERCICE PRATIQUE.

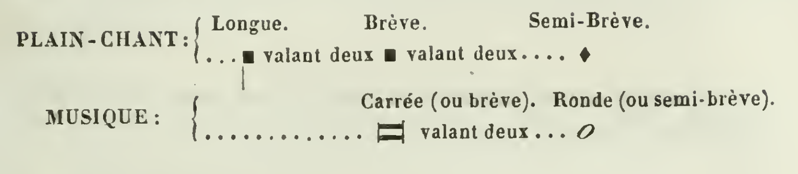
1. Le chant ecclésiastique de l'église catholique, apostolique et romaine se nomme *Plain-Chant.*

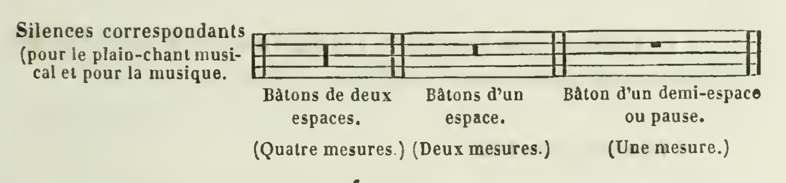
2. La *portée du plain-chant* est de quatre lignes seulement, parce que les pièces de ce chant dépassent rarement l'étendue de huit à neuf notes.

* — Outre le *plain-chant ordinaire* et non mesuré, il y a encore le *plain-chant musical* et mesuré qui se rapproche du rhythme et des mélodies de la musique.

3. Le plain-chant emploie trois principales figures de notes: les deux dernières sont également usitées dans la musique.

(On fera reconnaître et nommer ces figures de notes dans l'*Asperges me*, page 194.)





* — Dans la musique, on combine ces divers bâtons pour indiquer un nombre quelconque de mesures à compter.



4. On se sert dans le plain-chant de la *clef de fa* et de la *clef d'ut*; elles indiquent les mêmes degrés de sons que les clefs de la musique.

* — REMARQUE. Deux ou plusieurs brèves (■ ■ ou ■■) sur le même degré marquent que la voix doit rester plus long-temps sur la syllabe : c'est ce qu'on appelle *prolation;* mais il ne faut pas pour cela reprendre le son à deux fois.

(A montrer, page 194, dans le plain-chant.)

a. ou indique deux notes égales à faire en commençant par celle dont la tête est à gauche. Quand les deux têtes sont du même côté ou, on commence par la note inférieure; si la tête supérieure est plus petite, on commence par en haut.

Tableau supplémentaire.

b. Dans les anciens livres de plain-chant, la figure ⎾ (en façon de girouette baissée) marque deux notes dont cette figure touche les extrémités.

5. Quelques-uns des signes de la musique sont aussi usités dans le lain-chant. Les voici :

c. Le *Guidon*, petite note placée à la fin d'une portée sur le degré de la grosse note qui va commencer l'autre portée.

(A montrer page 194.)

d. La *petite barre*, qui marque la séparation des mots sans indiquer un repos du chant.

(A montrer.)

e. La *grande barre*, qui marque à la fois la séparation des mots et un repos du chant.

(A montrer.)

f. La *double barre*, qui marque le partage ou la fin du chant.

g. Enfin, dans le *plain-chant musical*, on se sert de la *liaison* et du *point d'augmentation*, ainsi que des figures de *noires*, de *croches*, et même de *doubles-croches* dont les têtes sont en losange.

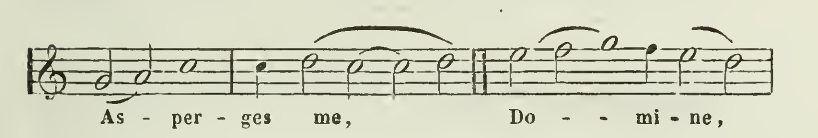
6. On emploie aussi le bémol devant le *si*, et quelquefois devant le *mi*; mais on se sert rarement du dièse, quoiqu'on le fasse sentir sans qu'il soit marqué devant la note qui monte diatoniquement à la *finale* (ce qui produit l'effet du demi-ton 7-8). Le ♮ détruit le ♭ ou le ♯.

Tableau supplémentaire.

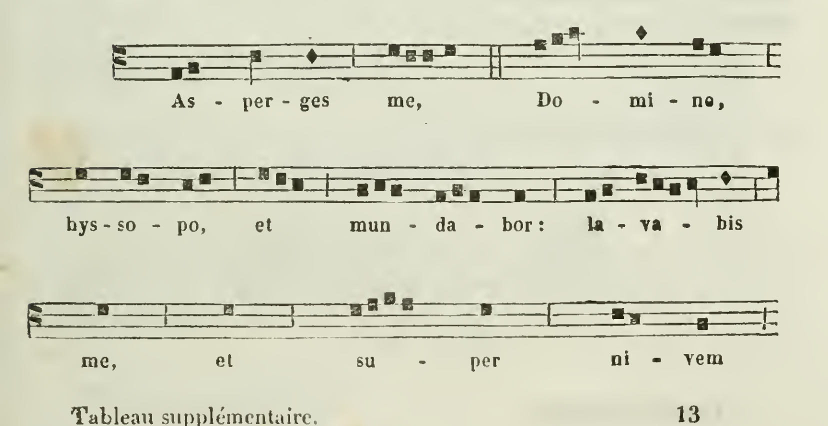
*— Le *plain-chant* se chante généralement d'une manière égale, excepté pour les psaumes, les hymnes et les proses. Pour la *psalmodie*, on suit la quantité des syllabes, et pour les *hymnes* et les *proses* la quantité musicale.

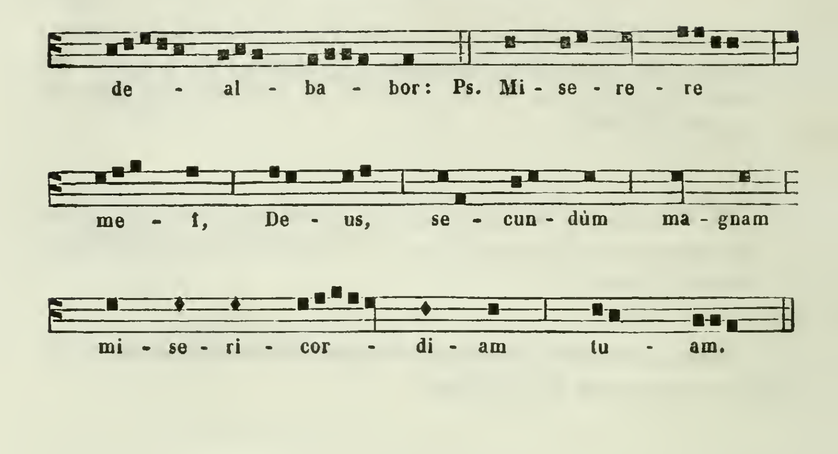
N. B. Les autres pièces de chant s'exécutent ou à notes égales ou en observant une certaine quantité qui est d'habitude et de convention dans tel ou tel diocèse.

~. Voici la traduction en *notes de musique* du commencement de la pièce de *plain-chant* de ce tableau.



Avis. On fera lire très facilement le *plain-chant* si l'on y prépare par le procédé d'un *anneau*, qui, représentant la *clef d'ut*, se place à l'entrée de l'un ou de l'autre doigt de la main droite, dont le pouce est rentré en dedans, de manière à ne laisser ouverts que les quatre autres doigts (petit, 2e, 3e et 4e). Le doigt de l'anneau étant *ut*, les autres doigts prennent immédiatement leur nom par rapport à celui-là, ainsi que cela s'est fait sur l'*Indicateur-Vocal* par rapport à la ligne qui porte la *clef d'*UT *mobile*. — Pour la lecture avec la clef de *fa*, sur la main gauche, on rentre également le pouce, et c'est le 3e doigt qui porte *fa*.





QUESTIONNAIRE SUR LE § 1.

1. *D.* Comment nomme-t-on le *chant de l'église catholique?* (*R.* Plain-chant.) — *D.* Qu'est-ce que le plain-chant? (*R.* Alinéa 1.) — 2. *D.* Pourquoi la portée du plain-chant est-elle de quatre lignes seulement? (*R.* 2.) — 3. *D.* Quelles sont les trois figures de notes employées dans le plain-chant? (*R.* 3.) — 4. *D.* Quelles sont les deux clefs dont on se sert dans le plain-chant? (*R.* 4.) — 5. *D.* Qu'est-ce que le guidon? (*R.* 5. c.) — *D.* Que marque la petite barre dans le plain-chant? (*R.* 5. d.) — *D.* Que marque la grande barre? (*R.* 5. e.) — *D.* Que marque la double-barre? (*R.* 5. f.) — 6. *D.* Devant quelles notes emploie-t-on seulement le ♭ dans le plain-chant? (*R.* 6.) — *D.* Se sert-on souvent du ♯ dans le plain-chant? (*R.* 6.)

Tableau supplément

§ 2.

DISTINCTION DES MODES OU TONS DU PLAIN-CHANT.

REMARQUES SUR LA PRATIQUE DE CE CHANT.

1. Il y a *huit modes* ou *tons* dans le plain-chant : les tons *impairs* ou AUTHENTIQUES (1, 3, 5, 7) sont les principaux, et ils se nomment *supérieurs* à cause de leur étendue vers l'aigu à partir de la finale.

a. Les tons *pairs* ou PLAGAUX (2, 4, 6, 8) se nomment *inférieurs* parce qu'ils descendent de quelques notes au-dessous de la finale.

(Voir les remarques sur les Tableaux de plain-chant dans le *Guide* de la Méthode en grands tableaux in-folio.)

2. Pour distinguer à vue le rang d'un ton du plain-chant, il faut connaître sa *finale* et sa *dominante*.

3. La *finale* est la note par laquelle finit toujours un chant (excepté dans les psaumes et les cantiques).

a. La *dominante* est la note qui revient le plus souvent dans un chant et surtout dans les psaumes et les cantiques.

* — *N. B.* Dans les *répons*, la dernière note n'est pas la finale ; il faut aller la prendre à la fin de la *réclame* (portion de chant du commencement).

Tableau supplémentaire.

4. Les tons appelés *compairs* (1 et 2, ou 3 et 4, ou 5 et 6, ou 7 et 8) ont la *même finale*, mais ils ont des dominantes différentes, comme on va le voir par la table suivante :

(Table à étudier de bas en haut.)

FINALES.	DOMINANTES.	DISTINCTION DES TONS.
7 et 8	7e 8e	*Tons pairs* ou PLAGAUX (2, 4, 6, 8), chants qui ne montent que de cinq à six notes au-dessus de la *finale*, mais qui descendent de quatre à cinq au-dessous.
5 et 6	5e 6e	*Tons impairs* ou AUTHENTIQUES (1, 3, 5, 7), chants qui montent de huit à neuf notes au-dessus de la *finale*.
3 et 4	3e 4e	
1 et 2	1er 2e	

(Lire et étudier cette table en disant : finale *ré*, dominante *la*, *ton* 1 (*ton impair*), chants, etc. (d'après le texte explicatif de la troisième colonne). — Puis revenir une seconde fois à la note *ré* et dire : finale *ré*, dominante *fa*, *ton* 2 (*ton pair*), chants, etc. (d'après le texte explicatif de la troisième colonne).— Répéter la même formule d'étude en partant de chaque finale.)

* — *N. B.* Dans les livres de *plain-chant* et *d'offices notés*, on lit souvent près du titre de la pièce : *antienne du* 1, *hymne du* 3, *répons du* 6 ; cela veut dire que le chant est du *premier ton*, ou du *troisième*, ou du *sixième*. On trouve aussi ant. 3, ant. 5, pour antienne du troisième ton, antienne du cinquième ton, etc.

Tableau supplémentaire.

5. D'après la table ci-contre, quand un plain-chant a pour *finale ré,* si le chant monte de huit à neuf notes au-dessus, il est du ton *impair* 1 ; s'il ne monte que de cinq à six notes et descend de quatre à cinq, il est du ton *pair* 2. (Même étude à partir des autres *finales*.)

* — REMARQUE. Quelques chants qui, dans leur étendue, parcourent les deux tons *compairs* sont alors *mixtes* ou *connexes,* mais on les dénomme par le ton impair. Le *Salve Regina* est du ton 1 *mixte.*

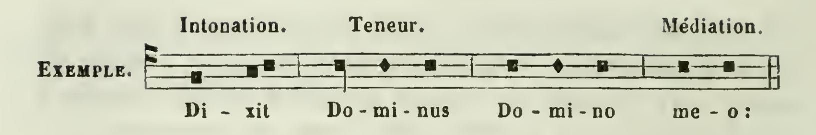
DE LA PSALMODIE.

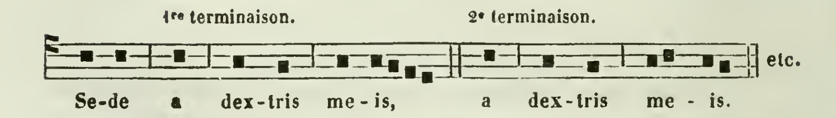
6. La *Psalmodie* est le chant ou plutôt la récitation chantée des psaumes et des cantiques.

a. Les psaumes et les cantiques sont distribués en *versets,* renfermés d'ordinaire dans un texte assez court.

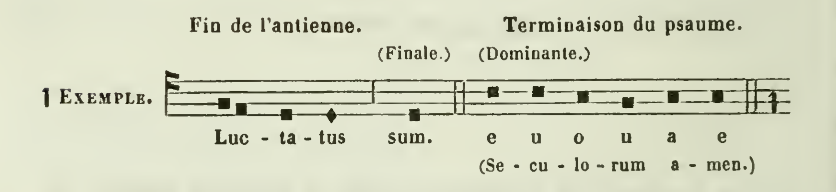
* — Les versets sont divisés en deux parties distinctes qui offrent successivement : l'*intonation* propre à chacun des huit tons ; la *teneur,* dominante du ton ; la *médiation*, milieu du verset indiqué par * ou par deux barres ; puis après encore la teneur et la terminaison dont la première note est la dominante, et qui varie pour finir suivant l'antienne qui a précédé le psaume.

Tableau supplémentaire.





7. Pour distinguer le *ton* des psaumes ou des cantiques, il faut considérer la *finale* de l'antienne qui précède le psaume et la *dominante* du psaume même (dominante qui est toujours la première note de la terminaison).



a. La *finale* de l'antienne est *ré*, la *dominante*, ou première note de la terminaison, est *la*, le chant est du 1 *(ré)*.

(*N. B.* Ce 1 est d'ailleurs placé ici à la fin de l'exemple comme cela se voit souvent à la fin d'un psaume ou à son commencement.)

* — *N. B.* En supprimant les consonnes des deux mots *seculorum, amen,* il reste les voyelles *e u o u a e*, et en prononçant *v* pour *u*, on fait de ces voyelles le mot barbare *évovaé,* dont on se sert pour indiquer les terminaisons.

Tableau supplémentaire.

8. On appelle pièces *irrégulières* celles dont il est difficile de déterminer le *ton*, parce qu'elles ne paraissent appartenir à aucun mode du plain-chant.

* — Tels sont le chant du psaume *In exitu Israël* et de son antienne, l'antienne *Hæc dies* du jour de Pâques, etc.

* — *N. B.* Dans les livres de plain-chant, on indique quelquefois par les lettres A, B, C, D, E, F, G des finales qu'il faut faire correspondre aux notes *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol:* c'est qu'alors la pièce est transposée à la quinte ou à la quarte pour la commodité des voix. On trouvera donc l'indication du 1 en A *(la)* pour dire que la pièce module dans une échelle de *la* à *la*, comme elle aurait modulé de *ré* à *ré* dans le premier ton, etc.

Remarques sur la manière de chanter le Plain-Chant.

Ce Tableau venant après tout ce qui a été dit jusqu'ici sur la *prononciation* et l'*articulation*, sur la manière *d'attaquer*, de *porter* et de *couler* les sons, et sur les moments favorables à la *respiration*, on ne peut que recommander de faire au plain-chant l'application de ces principes généraux, eu égard toutefois à la différence des *genres* et à l'étendue du local. On ne doit pas, en effet, chanter le plain-chant comme une *romance* ou une *chanson*, ni même comme un air d'un style plus élevé; il faut sans doute donner constamment plus de force et de rondeur à la voix, mais on ne doit pas pour cela y apporter de la rudesse. Il est absolument contraire à toutes convenances de chanter avec les effroyables coups de gosier et les horribles contorsions de bouche et de figure auxquelles on voit quelquefois s'abandonner plusieurs chantres d'une manière ridicule ou même scandaleuse. On doit s'écouter chanter et suivre ceux avec qui on est au chœur pour ne faire qu'une voix avec eux.

N. B. Tirer les questions du texte même des paragraphes.

FIN DU PREMIER COURS DE LA MÉTHODE B. WILHEM.

Musique typographique
DE TANTENSTEIN ET CORDEL,
90, rue de la Harpe.

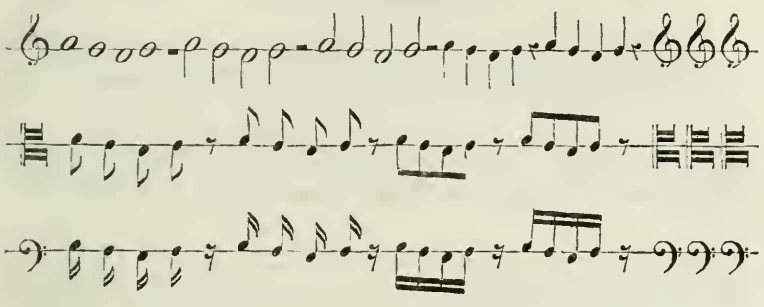
Tableau supplémentaire.



MODÈLES DE COPIES ET NOTES A MESURER.

(Ier COURS.)

A FIGURES DE CLEFS, DE NOTES ET DE SILENCES A COPIER.



Ier Cours (1re Classe).

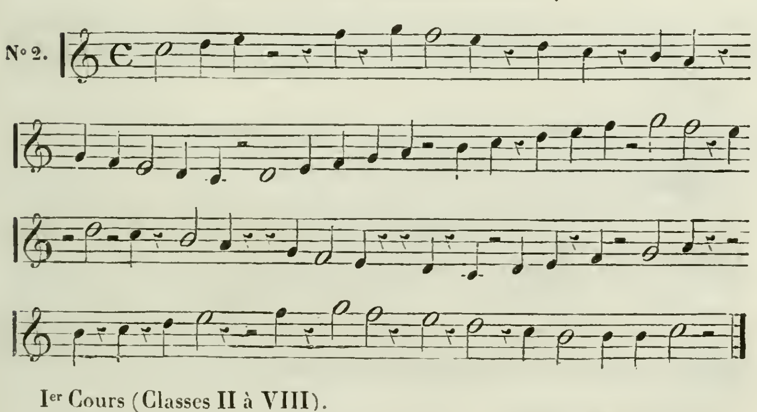
B EXEMPLE A COPIER.

Pour s'exercer à placer les notes sur les lignes ou dans les interlignes de la portée.



NOTES ET SILENCES A MESURER.

(Il faut copier cet exemple et tirer une barre de mesure chaque fois qu'on a écrit la valeur d'une ronde.)

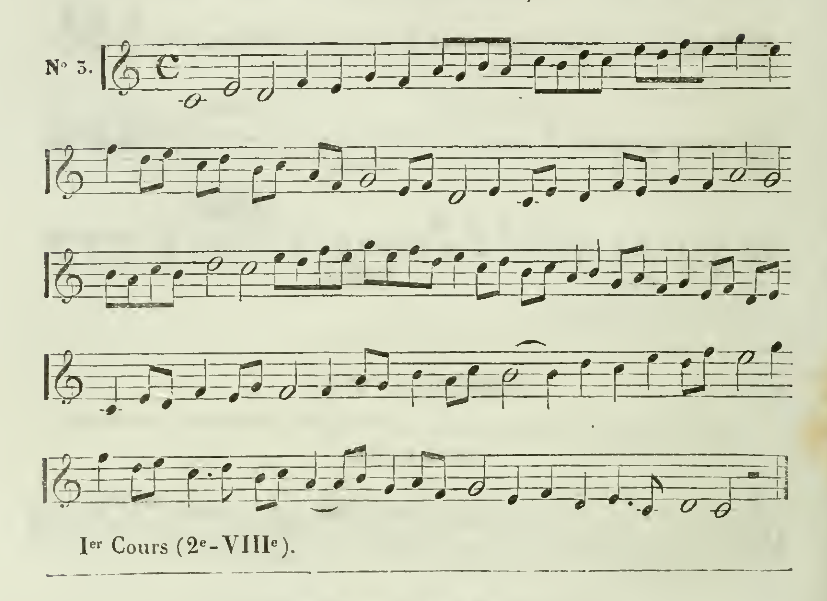


Ier Cours (Classes II à VIII).

C

NOTES A MESURER.

(Copier cet exemple et tirer une barre de mesure chaque fois qu'on a écrit la valeur d'une ronde.)

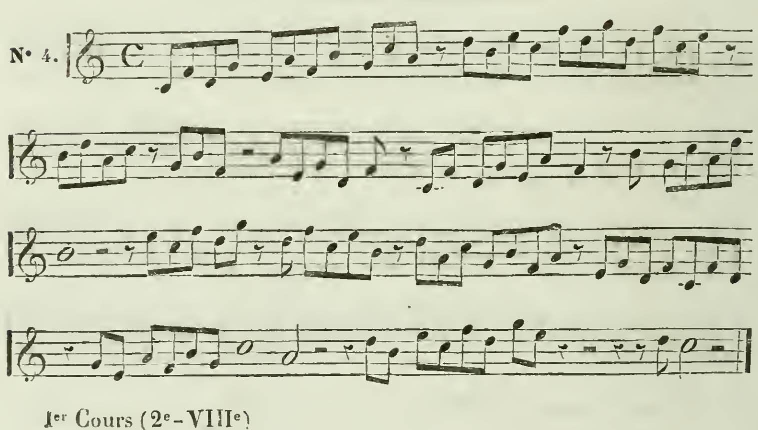


Ier Cours (2e-VIIIe).

D

NOTES A MESURER.

(Copier cet exemple et tirer une barre de mesure chaque fois qu'on a écrit la valeur d'une ronde.)



Ier Cours (2e-VIIIe)

PROCÉDÉS

RELATIFS A L'EMPLOI DU TABLEAU

DE L'INDICATEUR-VOCAL

Dans les deux Cours de la Méthode.

Avis. Le dessin du tableau de l'*Indicateur-Vocal* est donné, page 189 de ce *Manuel musical*, comme modèle d'un *Indicateur* qu'il convient d'établir en grand format (sur une feuille ouverte de *papier couronne*), en traçant, dans des dimensions proportionnelles à la grandeur du papier, de *fortes barres noires*, et la marque des petits points blancs dont on va bientôt faire connaître l'utilité.

Au reste, les éditeurs des grands tableaux in-folio de la méthode, doivent débiter séparément la feuille imprimée de l'*Indicateur-Vocal* [1].

Mais, soit que l'*Indicateur-Vocal* soit dessiné à l'encre de Chine ou qu'il soit imprimé, voici avec détails la manière exacte de le préparer sur bois pour l'employer ensuite selon les procédés qui seront décrits ci-après, page 205.

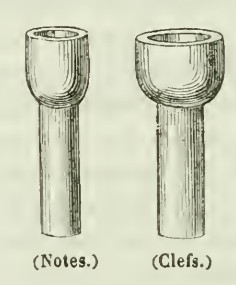
1° Instruction pour la confection de la planche du tableau de l'*Indicateur-Vocal* et pour les pions en bois qui servent de clefs et de notes mobiles sur ce tableau.

La planche de l'*Indicateur-Vocal* doit être d'un bois dur et de l'épaisseur d'environ un pouce. On couvre d'abord cette planche d'un premier papier (bleu de pâte) et l'on y applique ensuite la feuille de l'*Indicateur*. Les trous à faire pour recevoir la broche ou queue des *clefs* et des *notes mobiles* se percent aux endroits marqués sur l'*Indicateur* par les petits points blancs qui sont alignés perpendiculairement au centre de chacun des trois compartiments ; la direction de ces trous doit être un peu inclinée, de haut en bas et de l'entrée

(1) Le prix de la feuille de l'*Indicateur-Vocal* séparé est de 20 centimes.

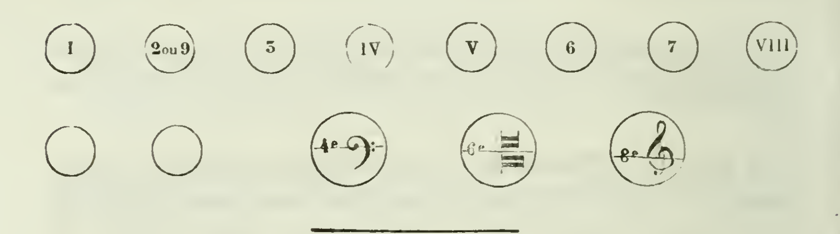
vers le fond, afin que les pions restent bien fixés si le tableau éprouvait de légers mouvements; la longueur de la broche des pions doit être de presque toute l'épaisseur de la planche, et la mêche qui sert à percer les trous fournit au tourneur la circonférence de ces broches. Quant à la *circonférence extérieure de la tête des pions*, il faut la calculer de manière à ce que les notes et les clefs puissent se poser dans leurs trous respectifs les plus rapprochés sans qu'il y ait de frottement entre elles.

2° Forme des pions en bois qui servent de *clefs* et de *notes mobiles* pour l'*Indicateur-Vocal*.



(Notes.) (Clefs.)

3° Étiquettes à découper pour être collées dans le petit creux des têtes de ces notes et de ces clefs mobiles.



L'*Indicateur-Vocal* ayant été ainsi collé sur bois, et préparé pour tout le reste ainsi qu'il vient d'être dit dans l'instruction précédente, le professeur pourra prendre une connaissance préalable de la description suivante de l'*Indicateur-Vocal* et du mécanisme de l'emploi des clefs et des notes *mobiles*, afin que les leçons de l'*Indicateur* soient données verbalement plutôt qu'avec le livre en main.

Cependant, même pour acquérir cette première connaissance du jeu des clefs et des notes mobiles sur l'*Indicateur-Vocal*, il serait très avantageux d'avoir avec soi un ou deux élèves arrivés à ce degré de la méthode ; ils serviraient à prouver que, dans les divers usages de l'*Indicateur*, ce qui pourrait paraître obscur ou compliqué à une personne déjà instruite par les longs procédés ordinaires est cependant clair, simple et prompt, pour les élèves qui ignorent toute espèce de transpositions des clefs, et tout ce qui est relatif à la constitution des tons et des modes.

§ 1.

Description de l'*Indicateur-Vocal* muni de ses clefs et de ses notes mobiles.

N. B. Ici, comme sur les autres tableaux de la méthode, le texte descriptif est divisé en courts alinéas numérotés, et les procédés de vérification sont placés en petit texte et entre parenthèses.

1. L'*Indicateur-Vocal* est ainsi nommé parce que, à l'aide des *clefs* et des *notes mobiles* qui l'accompagnent, on peut y indiquer la portée particulière de chaque voix et y analyser tous les intervalles et toutes les gammes.

2. En tête de l'*Indicateur-Vocal* on a gravé la souche, pour ainsi dire, de onze lignes de la *portée générale des voix* d'où sont tirées, à droite, les *portées particulières* des voix de *Basse*, de *Ténor*, de *Contralto* et de *Dessus*.

(Montrer ces portées en tête de l'*Indicateur-Vocal.*)

3. Sous la collection des portées particulières sont tracées les cinq fortes lignes de la portée de l'*Indicateur-Vocal*, portées qui, au moyen des *clefs mobiles*, deviendra tantôt la portée de la *basse*, et tantôt celles du *ténor*, du *contralto*, ou des *dessus*.

— *N. B.* Les clefs mobiles sont placées au repos dans le bas de l'*Indicateur*.

(Montrer la portée de l'*Indicateur*, les *clefs mobiles* rangées au bas du tableau, et les trous percés en tête des lignes où l'on implante ces clefs pour indiquer la *portée* de telle ou telle voix.)

4. La *portée* de l'*Indicateur* est coupée perpendiculairement par

quatre fortes barres qui établissent trois compartiments latéraux. Dans le compartiment du centre (surmonté d'un ♮) on indique les notes dites *naturelles*, soit avec la baguette ou le doigt, soit en y posant les pions appelés *notes mobiles*; les notes *bémolisées* s'indiquent ou se posent dans le compartiment de gauche (surmonté d'un ♭), et les notes *diésées* s'indiquent ou se posent dans le compartiment de droite (surmonté d'un ♯).

(Montrer les trois compartiments latéraux de l'*Indicateur*, en disant : compartiment des *notes naturelles*, compartiment *bémolisé*, compartiment *diésé*.)

5. Les notes *mobiles* et *chiffrées* qui servent à composer les gammes sont placées au repos à la suite des clefs mobiles ; plus haut sont les deux *notes blanches* qui servent à analyser les intervalles à partir d'une note quelconque.

(Montrer les notes mobiles et les trous où elles se posent au centre de chaque compartiment.)

6. Sous la portée de l'*Indicateur* (et en rapport avec ses trois compartiments ♭ ♯ ♮), on a gravé la *main chromatique* pour montrer la place où il faudra toucher, sur sa propre main, les notes *naturelles* (au milieu), les notes *bémolisées* (au bout des doigts) et les notes *diésées* (à la naissance des doigts).

(Après avoir montré la main *chromatique* sur le tableau, on fera toucher à chaque élève sa propre main aux trois positions : *naturelle*, *diésée* et *bémolisée*.)

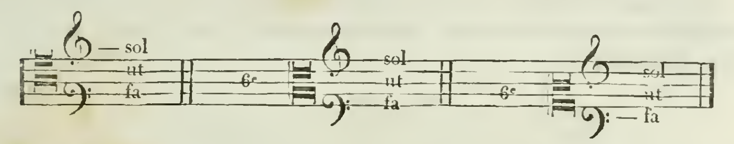
7. A gauche de la portée de l'*Indicateur* est l'*échelle diatonique*, qui, par la distance de ses échelons, marque la succession des secondes (majeures ou mineures) de chaque gamme majeure qu'il faudra composer avec les notes mobiles, à partir d'une position quelconque.

(Montrer l'*échelle diatonique* et faire remarquer que les échelons sont espacés de deux tons, demi-ton, trois tons et demi-ton, comme sur le tableau 7—*A*.)

§ 2.

Procédés de la transposition des *clefs mobiles* sur l'*Indicateur-Vocal*.

8. Quelle que soit la ligne en tête de laquelle on place la *clef d'ut*, cette ligne devient la sixième ligne de la portée générale ; on pose la *clef de sol* deux lignes au-dessus, et la *clef de fa* deux lignes au-dessous, ce qui donne à l'instant le nom de trois lignes sur cinq. Exemples :



(1° Un élève pose la clef d'*ut* en tête d'une ligne quelconque de l'*Indicateur*, et d'autres élèves posent aussitôt la clef de *fa* deux lignes au-dessous, et la clef de *sol* deux lignes au-dessus.

2° Poser la baguette ou le doigt sur chacune des lignes qui portent une clef, et faire donner à cette ligne le nom de la clef.)

9. Entre *ut* et *sol* la ligne est toujours *mi*, comme entre *ut* et *fa* la ligne est toujours *la*.

(Faire poser la clef d'*ut*, et ensuite les deux autres clefs à leur rang respectif, puis, à partir de l'*ut*, nommer les lignes UT-*mi*-*sol* / *la*-*fa*.)

10. Nommez maintenant les deux lignes au-dessus et au-dessous de la *clef d'ut* sans poser les clefs de *fa* et de *sol*.

(1° Poser la seule clef d'*ut* sur une ligne quelconque, et, en partant de cet *ut*, nommer les lignes UT-*mi*-*sol* / *la*-*fa*.)

N. B. A chaque position différente de la clef d'*ut*, on demandera quelle est la voix dont la portée est ainsi indiquée. Pour répondre, les élèves chercheront en tête de l'*Indicateur* le nom de la voix pour laquelle on emploie la même position de clef.

2° Poser la baguette ou le doigt sur une ligne, et changer la position de la clef d'*ut* sans déplacer la baguette ou le doigt, de sorte que la ligne touchée devient *ut*, *mi* ou *sol*, etc., selon que la clef d'*ut* monte ou descend. Exemple n° 1.)

MUTATIONS DE LA CLEF D'*UT*.

(Les points (•) désignent la position fixe de la baguette ou du doigt sur l'*Indicateur*.)



3° Changer à la fois, ou séparément, la clef ou la baguette ou le doigt, en faisant toujours nommer les lignes par rapport à leur distance de la clef d'*ut*. Exemple n° 2.)



11. REMARQUE. La sûreté et la facilité des procédés ci-dessus, pour lire avec la clef d'*ut* quelle que soit sa position, résultent de ce que la clef et les notes environnantes ne forment qu'un même système qui, montant et descendant tout d'une pièce, offre toujours les mêmes noms de lignes et d'interlignes à partir de cette clef d'*ut*.

Dans la 3e-VIIIe (IIe Cours), où l'on trouvera des solféges avec changements de clefs, on fera une application suivie de ces procédés, et l'on ajoutera celui de la solmisation sur la *main* munie d'un anneau, qui, en changeant de doigt, reproduit sur la *main* la mutation de la clef d'*ut* sur la *portée*. (Tableau 61—*B* et 67—*B*, IIe Cours.)

§ 3.

Compositions des gammes majeures sur l'*Indicateur-Vocal* à l'aide des notes mobiles de ce tableau.

AVIS. Pour composer les gammes sur l'*Indicateur-Vocal*, par les procédés qui vont être décrits, on se sert des *notes mobiles* et *chiffrées* rangées au bas du tableau de l'*Indicateur* dans l'ordre numérique des huit sons de la gamme diatonique : I, 2 ou 9, 3, IV, V, 6, 7, VIII. Les notes en chiffres romains I, IV, V, VIII marqueront dans chaque gamme les notes appelées *tonales* (tableau 25) ; quelle que soit la position prise pour *tonique* (premier et dernier son de la gamme), I et VIII représenteront cette tonique ; 2—9 sera la deuxième ou la neuvième note ; 3, la troisième note ; IV, la quatrième note, etc.

Pour analyser les diverses espèces de *secondes*, de *tierces*, de *quartes*, etc., on emploie les deux *notes blanches*, ainsi que cela est recommandé sur le premier tableau de la 3ᵉ-VIIIᵉ (IIᵉ Cours).

(1° Placer devant les élèves l'*Indicateur-Vocal* muni de ses clefs et de ses notes au repos; 2° poser la clef de *sol* sur la deuxième ligne; 3° employer scrupuleusement les signes manuels pour marquer ostensiblement l'espèce de la *seconde* (majeure ou mineure) qui sépare chaque note de celle qui la suit immédiatement dans le mode majeur de la gamme diatonique.)

1° Gamme d'*ut*, mode majeur.

Le moniteur présente la note I en disant : Posez *ut* tonique et composez la gamme diatonique dans le mode majeur.

(Le premier élève posera I sur la ligne de l'*ut* grave des dessus, puis chaque élève à son tour, prenant pour modèle les intervalles et la formule de l'échelle diatonique (à gauche de l'*Indicateur*), opérera comme il va être décrit en faisant les *signes manuels* qui lui sont déjà familiers pour indiquer la seconde majeure (__—) ou la seconde mineure (__⌐).

Premier élève : I-2, seconde majeure, la seconde majeure d'*ut* est *ré* (il place 2 à la position *ré*). — L'élève suivant : 2-3, seconde majeure, la seconde majeure de *ré* est *mi* (il place 3 à la position *mi*).— Suivant : 3-IV, seconde mineure, la seconde mineure de *mi* est *fa* (il place IV à la position *fa*). — Suivant : IV-V, seconde majeure, la seconde majeure de *fa* est *sol* (il place V à la position *sol*). Suivant : V-6, seconde majeure, la seconde majeure de *sol* est *la* (il place 6 à la position *la*).—Suivant : 6-7, seconde majeure, la second majeure de *la* est *si* (il place 7 à la position *si*). — Suivant : 7-VIII, seconde mineure, la seconde mineure de *si* est *ut* (il place VIII à la position *ut*).

(*N. B.* Chaque fois qu'une gamme aura été ainsi composée sur l'*Indicateur*, on la fera solfier d'abord en chiffres I-2-3-IV, etc., puis en notes, mais en touchant du doigt les *pions chiffrés* qui, d'après la gamme composée, seront nommés tantôt *ut-ré-mi-fa*, etc., tantôt *ré-mi-fa ♯-sol*, etc. Il est entendu qu'après la composition et la double solmisation, on fera mettre les notes au repos dans le bas du tableau de l'*Indicateur*.)

2° Gamme de *sol*, mode majeur.

La note I étant placée à la position *sol* comme tonique, le premier élève dira : I - 2, seconde majeure, la seconde majeure de *sol* est *la* (il place 2 à la position *la*). — Suivant : 2 - 3, seconde majeure, la seconde majeure de *la* est *si* (il place 3 à la position *si*). — Suivant : 3 - IV, seconde mineure, la seconde mineure de *si* est *ut* (il place IV à la position *ut*). — Suivant : IV - V, seconde majeure, la seconde majeure d'*ut* est *ré* (il place V à la position *ré*). — Suivant : V - 6, seconde majeure, la seconde majeure de *ré* est *mi* (il place 6 à la position *mi*). — Suivant : 6 - 7, seconde majeure, la seconde majeure de *mi* est *fa* ♯ (il place 7 à la position *fa* ♯, compartiment diésé). Suivant : 7 - VIII, seconde mineure, la seconde mineure de *fa* ♯ est *sol* (il place VIII à la position *sol* ♮, compartiment du milieu).

3° Gamme de *ré*, mode majeur.

La note I étant placée à la position *ré*, le premier élève dit : 1 - 2, seconde majeure, la seconde majeure de *ré* est *mi* (il place 2 à la position *mi*). — Suivant : 2 - 3, seconde majeure, la seconde majeure de *mi* est *fa* ♯ (il place 3 à la position *fa* ♯). — Suivant : 3 - IV, seconde mineure, la seconde mineure de *fa* ♯ est *sol* ♮ (il place 5 à la position *sol* ♮). Suivant : IV - V, seconde majeure, la seconde majeure de *sol* est *la*, etc.

(*N. B.* On fera bien remarquer que toujours le dernier dièse amené est la septième, ou *note sensible* de la gamme.)

4° Gamme de *la*, mode majeur.

Comme précédemment, l'élève arrivé à 2 - 3, seconde majeure, place 3 à la position *ut* ♯ ; à V - 6, on place 6 à la position *fa* ♯ ; à 6 - 7, on place 7 à la position *sol* ♯, puisque la seconde majeure de *fa* ♯ est *sol* ♯, VIII se place à la position *la* ♮ ; et ainsi de même pour toutes les gammes avec dièses.

(*N. B.* Après la lecture du tableau 25-*A*, on placera la note 7 à une position diésée quelconque, et l'on fera poser, à distance de seconde mi-

neure, la note VIII comme *tonique*. Réciproquement, on placera VIII, et l'on fera poser 7 comme étant le dernier dièse de l'armure ; puis, pour avoir la totalité des dièses de cette armure, on fera nommer les dièses (*fa-ut-sol*, etc.) depuis le premier jusqu'à cette septième note.)

5° Gammes majeures qui amènent des bémols à l'armure.

Pour les gammes qui amènent des notes bémolisées, les procédés et les résultats sont semblables aux précédents. En *fa majeur* : l'élève arrivé à 3 - IV, seconde mineure, place IV à la position *si* ♭, puisque *la-si* ♮ serait une seconde majeure :

En mi ♭ majeur: mi ♭ étant I, 2 est *fa* ♮, puisque la seconde majeure de *mi* ♭ est *fa* ♮, 3 est *sol*, IV est *la* ♭, etc.

(*N. B.* 1° Au fur et à mesure de la composition des gammes bémolisées, on fera remarquer que le bémol trouvé en plus est pour la quatrième note du ton. 2° Après la lecture du tableau 25-*A*, on placera IV à une position bémolisée quelconque, et on fera poser VIII, comme tonique, à la quinte supérieure, et I à la quarte inférieure (même nom que VIII); réciproquement, on placera VIII et I, et on fera poser IV, qui sera à la quinte inférieure de VIII et à la quarte supérieure de I. Puis, on fera nommer tous les bémols de l'armure (*si-mi-la*, etc.) jusqu'à IV, qui est le dernier bémol.)

1re Remarque. Aussitôt qu'une *note chiffrée* est posée, le moniteur peut demander à l'élève suivant : Est-ce bien? — Si cet élève répond *non*, on ajoute : *Corrigez ;* et il doit mieux placer la note qu'il croit mal posée, comme serait *ut* après *si* pour les chiffres 6 - 7, puisqu'il faut un ton de 6 à 7, et qu'il n'y a qu'un demi-ton de *si* à *ut ;* c'était donc *si-ut* ♯ qu'il fallait. — Si le correcteur lui-même se trompe, on interroge le voisin et les élèves suivants jusqu'à ce que la note ait été placée à la position commandée par son chiffre.

2e Remarque. La principale utilité des signes manuels, pour la composition des gammes, est de bien faire comprendre aux élèves, d'abord la nécessité de la correction, et ensuite son exactitude quand elle est bien faite. *Exemples :* Si, dans la gamme de *fa* majeur, l'élève pose IV au *si* ♮, on lui dit : Faites encore le signe 3-IV (il fait 3 - IV, seconde mineure). Faites maintenant le signe des notes posées *la-si* ♮ (il fait *la* - *si*, seconde majeure). Donc, ajoute-t-on, pour avoir la

seconde mineure indiquée par 3-IV, quand le 3 est *la*, il faut abaisser le *si*, c'est *si* ♭. — Si, dans la gamme de *ré*, l'élève avait posé 3 au *fa* ♮, on lui dirait : Faites le signe 2-3 (il ferait 2-3, seconde majeure).

Faites maintenant le signe des notes mal posées *mi-fa* (il ferait *mi-fa*, seconde mineure). Donc, dirait-on, pour avoir la seconde majeure indiquée par 2-3, 2 étant *mi*, il faut élever le *fa*, c'est *fa* ♯.

§ 4.

Procédé de la pose des trois *notes tonales*, et de leurs notes harmoniques, pour composer les gammes avec des dièses et des bémols dans le mode majeur.

(D'après le tableau 25-*A*, Ier Cours, et le premier tableau d'appendice du IIe Cours.)

1° Rappeler que les *harmoniques* d'une note sont sa tierce majeure et sa quinte juste ; que les trois seules notes *ut-fa-sol* (noms des clefs) ont leur tierce majeure en notes naturelles ; que les notes à distance de quinte juste sont toutes les deux naturelles, ou diésées ou bémolisées, excepté pour la quinte de *si* (*si* ♮-*fa* ♯ ou *si* ♭-*fa* ♮).

2° Opérer la pose successive des trois notes tonales et de leurs harmoniques en qualifiant chaque intervalle, comme seraient en *ré* : I-3-V (*ré-fa* ♯ - *la*), tierce majeure et quinte juste : IV-6-VIII *(sol-si-ré)*, tierce majeure et quinte juste ; V-7-9 (*la-ut* ♯ - *mi*) tierce majeure et quinte juste. — La neuvième note transposée au grave devient la deuxième, et l'on a obtenu ainsi la gamme diatonique.

I - 2 - 3 - IV - V - 6 - 7 - VIII,
ré - mi - fa ♯ *- sol - la - si - ut* ♯ *- ré.*

On fera solfier chaque gamme aussitôt qu'elle aura été posée.

N. B. Par ce dernier procédé de la composition des gammes majeures, on découvre plus logiquement la nécessité des dièses et des bémols *constitutifs* que par la pure imitation mécanique des intervalles de l'échelle diatonique majeure ; et, en même temps, on est parfaitement préparé à la différence des deux *modes*, qui consiste dans la différence des *tierces tonales*.

§ 5.

Changement d'armure en changeant de mode.

(D'après les notions du tableau 25-*A*, sur le mode mineur.)

1. Règle. Dans tous les *tons*, les tierces tonales *majeures* fournissent l'armure du *mode majeur* ; et les tierces *mineures* fournissent l'armure du *mode mineur*.

2. Établissez l'armure de *mi*, mode mineur.

(Faire poser successivement : 1° La *tonique* I et ses harmoniques (*mi*, *sol* ♯, *si*) ; 2° La *sous-dominante* IV et ses harmoniques (*la*, *ut* ♯, *mi*) ; 3° La *dominante* V et ses harmoniques (*si*, *ré* ♯, *fa* ♯), neuvième note que l'on transporte à une octave inférieure comme deuxième note.)

3. Changez l'armure de *mi majeur* en celle de *mi mineur*.

(Rendre les tierces tonales *mineures* en changeant les notes 3-6-7 de compartiment, ce qui amène *sol* ♮ au lieu de *sol* ♯, *ut* ♮ au lieu d'*ut* ♯, et *ré* ♮ au lieu de *ré* ♯. Il ne reste par conséquent que le *fa* ♯ pour l'armure de *mi mineur*.)

4. Établissez l'armure de *sol mineur*.

(Faire poser successivement chaque note tonale avec sa *tierce mineure*, et quinte juste, au lieu de sa *tierce majeure* et quinte juste, en disant : posez la *tonique* I *(sol)* et son accord *mineur* (l'élève pose sol-*si* ♭-*ré*) ; posez la *sous-dominante* IV *(ut)* et son accord *mineur* (l'élève pose ut-*mi* ♭-*sol*) ; posez la *dominante* V et son accord *mineur* (l'élève pose ré-*fa* et la qu'il transporte à l'octave inférieure comme deuxième note. Il y a, par conséquent, deux bémols *(si-mi)* dans le compartiment bémolisé pour l'armure en *sol mineur*.)

5. Changez l'armure de *sol mineur* en celle de *sol majeur*.

(Rendre les trois tierces tonales *majeures*, en changeant de compartiment les notes 3-6-7, ce qui donne *si* ♮ au lieu de *si* ♭, *mi* ♮ au lieu de *mi* ♭, et *fa* ♯ au lieu de *fa* ♮. On retrouve par conséquent le seul dièse *fa*, qui, comme on le sait, est à l'armure du *ton* de *sol majeur*.

N. B. Quels que soient le *ton* et le *mode* que l'on veuille établir, et

quelque changement de mode que l'on veuille opérer, les procédés seront les mêmes.

§ 6.

Identité de l'armure des modes relatifs.

D'après les notions du tableau 25-*B*, sur les modes relatifs.)

1. Établissez d'abord l'armure de *la majeur*, et changez-la ensuite en celle de *la mineur* par l'abaissement des trois notes 3-6-7.

(Procédés décrits ci-dessus.)

2. Il y a eu trois dièses en *la majeur;* il ne reste rien à l'armure pour *la mineur;* quel est le *ton, mode majeur*, dont l'armure est semblable ? (Réponse : *ut majeur.*)

3. Établissez d'abord l'armure de *mi majeur*, et changez-la ensuite en celle de *mi mineur* par l'abaissement des trois notes 2-6-7.

(Procédés décrits précédemment.)

4. Il y a eu quatre dièses en *mi majeur;* il ne reste qu'un dièse en *mi mineur*; quel est le mode majeur dont l'armure est semblable? (Réponse: *sol majeur.*)

(Faire encore établir l'armure de *si majeur* (*fa* ♯, *ut* ♯, *sol* ♯, *ré* ♯, *la* ♯), la changer en celle de *si mineur* (*fa* ♯, *ut* ♯), et demander quel est le mode majeur qui a la même armure, etc.)

Avis. Pour exercer à bien saisir le rapport de *tierce mineure* qui existe entre les deux toniques de *modes relatifs*, on placera une *note blanche* comme tonique quelconque d'un mode majeur, et l'élève interrogé posera la tonique du mode relatif une tierce mineure au-dessous. Réciproquement, on placera une *note blanche* comme tonique de mode mineur, et l'élève posera une tierce mineure au-dessus de la tonique du relatif majeur.

§ 7.

Transformation des armures diésées en armures bémolisées, et réciproquement. — Total de douze signes pour les armures de tons enharmoniques.

(D'après les notions du tableau 25-*B*, Ier Cours, et du tableau 67-*A*, IIe Cours.)

1. Posez les notes *tonales* et leurs harmoniques dans le mode majeur d'*ut* ♯ et comptez les dièses de l'armure.

(Les sept notes diésées de la gamme d'*ut* ♯ seront dans le compartiment diésé.)

2. Substituez d'abord à *ut* ♯ la tonique enharmonique *ré* ♭; faites ensuite la même substitution enharmonique pour toutes les autres notes de la gamme d'*ut* ♯ en celles de la gamme de *ré* ♭, et comptez les bémols de l'armure.

(Ces substitutions enharmoniques produiront : *ré* ♭ pour *ut* ♯, *mi* ♭ pour *ré* ♯, *fa* ♮ pour *mi* ♯, *la* ♭ pour *sol* ♯, *si* ♭ pour *la* ♯, *ut* ♮ pour *si* ♯.)

2. Les sept dièses de l'armure précédente pour *ut* ♯ *majeur* et les cinq bémols de l'armure actuelle pour *ré* ♭ *majeur* forment le total des douze signes donnés par les armures des tons et des modes *enharmoniques*.

N. B. Toute autre substitution *enharmonique* pourra se faire sur l'*Indicateur-Vocal* en employant la même formule et les mêmes procédés.

FIN DES PROCÉDÉS POUR L'EMPLOI DE L'INDICATEUR-VOCAL.

TABLE

DES CHANTS DE LA MÉTHODE B. WILHEM.

CHANTS DU PREMIER COURS.

PREMIERS CHANTS D'APPLICATION GÉNÉRALE DES ÉTUDES DU PREMIER COURS.

CHANTS DU DEUXIÈME COURS.

PREMIERS CHANTS D'APPLICATION GÉNÉRALE DES ÉTUDES DU DEUXIÈME COURS.

FIN DE LA TABLE DES CHANTS CONTENUS DANS LES DEUX COURS.

QUESTIONNAIRE GÉNÉRAL

DU PREMIER COURS.

REMARQUE PREMIÈRE. Le Questionnaire reproduit par *demandes* et par *réponses*, tout le texte instructif des tableaux de la méthode B. Wilhem : ce qui permet aux parents mêmes d'interroger les élèves avec sûreté.

REMARQUE DEUXIÈME. En général, on a formulé deux questions sur le même sujet : question *développée* et question *brève*. A la question développée, l'élève répond brièvement, et à la question brève, il fait une réponse développée.

Exemple :

(Question développée). « *Donner à chaque son musical le nom propre qui* « *lui appartient, comme ut, ré, mi, c'est?...* (Réponse brève). C'est solfier. (Question brève), *Qu'est-ce que solfier?* (Réponse développée). « C'est donner » à chaque son musical le nom propre qui lui appartient. comme ut, ré, mi, » fa, sol, la, si, ut.

Le choix à faire entre ces deux sortes de questions, ou l'emploi successif de l'une ou de l'autre, doit dépendre de l'âge et de l'intelligence connue ou présumée de l'élève interrogé ; il est évident que, pour les jeunes sujets surtout, on doit préférer la question qui amène une réponse brève.

REMARQUE TROISIÈME. Les questions sont imprimées, comme dans l'exemple ci-dessus, en caractères *italiques*, et les réponses immédiates, en caractères *romains*. Les chiffres 1, 2, 3, etc., placés en tête de chaque alinéa du Questionnaire, correspondent aux mêmes chiffres des alinéa du texte auquel ils se rapportent dans chaque tableau.

TABLEAU 1, page 1.

§. 1. Sons en général ; sons musicaux ; musique vocale ou instrumentale.

1. *Comment appelle-t-on tout ce que l'oreille entend?* Un son ou des sons. — *Qu'est-ce que des sons, en général?* C'est tout ce que l'oreille entend.

2. *Comment nomme-t-on les sons que la voix peut suivre et imiter en chantant?* Des sons musicaux. — *Qu'est-ce que des sons musicaux?* Ceux que la voix peut suivre et imiter en chantant. — *Qu'est-ce que produit une succession de sons musicaux?* De la musique. — *Par quoi la musique est-elle produite?* Par une succession de sons musicaux.

3. *Comment nomme-t-on la musique composée pour les voix?* Musique vocale. — *Qu'est-ce que la musique vocale?* Celle qui est composée pour la voix. — *Comment appelle-t-on la musique composée pour les instruments?* Musique instrumentale. — *Qu'est-ce que la musique instrumentale?* Celle qui est composée pour les instruments.

§. 2. Escalier vocal. — Gamme solfiée, vocalisée ou chantée. — Intervalle de ton et demi-ton. — Signes manuels du ton et du demi-ton.

4. *Quels sont les trois sortes d'exercices par lesquels on procède pour étudier la musique vocale?* Ces trois exercices sont : solfier, vocaliser et chanter. — a. *Qu'est-ce que solfier?* Solfier, c'est donner à chaque son musical le nom propre qui lui appartient, comme ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut. — *Donner à chaque son musical le nom propre qui lui appartient, c'est?..* C'est solfier. — b. *Qu'est-ce que vocaliser?* C'est proférer les sons musicaux sur une voyelle. — *Proférer les sons musicaux sur une voyelle, c'est?* .. C'est vocaliser. — c. *Qu'est-ce que chanter?* C'est prononcer des paroles en émettant des sons musicaux. — *Prononcer des paroles en émettant des sons musicaux, c'est?...* C'est chanter.

5. *Comment nomme-t-on la distance d'un son à un autre?* Un intervalle musical. — *Qu'est-ce qu'un intervalle musical?* La distance d'un son à un autre. — *Que signifie le mot aigu?* Haut. — *Que veut dire le mot grave?* Bas. — *Comment nomme-t-on, en musique, les sons* HAUTS? Sons aigus. — *Comment nomme-t-on les sons* BAS? Sons graves.

6. *Qu'est-ce que l'intervalle* DO-RÉ? Un ton. — *Qu'est-ce que l'intervalle* MI-FA? Un demi-ton. — *Nommez, d'après l'escalier vocal, d'autres notes distantes d'un ton ou d'un demi-ton.* Ré-mi, un ton ; si-do, un demi-ton.

7. *Comment nomme-t-on la suite des huit sons do, ré, mi, fa, sol, la, si, do?* Une gamme. — *Qu'est-ce qu'une gamme?* C'est une suite de huit sons,

comme *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.* — *Combien la gamme comprend-elle de tons et de demi-tons?* Cinq tons et deux demi-tons.

8. *Comment appelle-t-on la gamme qui procède principalement par tons consécutifs, comme* DO-RÉ-MI? Gamme diatonique. — *Qu'est-ce que la gamme diatonique?* Celle qui procède principalement par tons consécutifs, comme *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do.*

9. *Comment nommez-vous les signes de la main, ouverte ou fermée, pour rappeler la place des tons et des demi-tons de la gamme?* Signes manuels. — *N. B.* 1° Faire nommer les sons de la gamme ascendante et descendante en effectuant les signes manuels; 2° faire solfier avec les mêmes signes.

TABLEAU 2, page 4.

§. 1. Signes des notes et des silences.

1. *Comment appelle-t-on les caractères dont on se sert pour écrire la musique?* Des notes. — *Qu'est-ce que des notes?* Les caractères dont on se sert pour écrire la musique. — *Comment nomme-t-on les signes employés pour remplacer les notes, quand la voix ou l'instrument doit s'interrompre ou se taire?* Des silences. — *Qu'est-ce que des silences?* Ce sont les signes employés pour remplacer les notes, quand la voix ou l'instrument doit s'interrompre ou se taire.

2. *Nommez les signes de notes.* Ronde, blanche, noire, etc. — *Nommez les signes de silences.* Pause, demi-pause, etc. — *Dessinez une ronde.* — *Dessinez une pause, etc.*

TABLEAU 3-A, page 6.

§. 1. Grande portée de onze lignes. — Portée ordinaire de cinq lignes. — Diapason des voix.

1. *Comment nomme-t-on, en musique, un assemblage de cinq lignes horizontales?* Une portée. — *Qu'est-ce que la portée?* Un assemblage de cinq lignes horizontales — *Comment compte-t-on les lignes de la portée?* De bas en haut.

2. *Comment nomme-t-on l'étendue d'une voix, c'est-à-dire, le nombre de sons diatoniques qu'elle peut parcourir?* Le diapason de la voix. — *Qu'est-ce que le diapason d'une voix?* C'est l'étendue de cette voix, du grave à l'aigu. — *De combien de notes diatoniques le diapason de voix ordinaires est-il formé?* De douze notes.

3. *De combien de lignes la grande portée est-elle formée?* De onze lignes.

4. *Comment appelle-t-on le caractère de musique qui est placé au commencement d'une portée, afin de déterminer le nom des notes?* Une clef. — *Qu'est-ce qu'une clef?* C'est le caractère de musique qui est placé au commencement

d'une portée afin de déterminer le nom des notes. — *Combien y a-t-il de clefs?* Trois : la clef de FA, la clef d'UT et la clef de SOL.

§. 2. RAPPORTS DES CLEFS.

5. *Quel est le rapport de distance des clefs entr'elles?* La clef de *fa* est placée cinq notes diatoniques plus bas que la clef d'*ut*, et la clef de *sol*, cinq notes plus haut. — A. *Sur quelles lignes de la grande portée sont placées les trois clefs?* La clef de *fa* est placée sur la quatrième ligne, la clef d'*ut* sur la sixième, et la clef de *sol* sur la huitième.

6. *Comment nomme-t-on la note traversée par la ligne de la clef de fa?* Fa. — *Comment nomme-t-on la note traversée par la ligne de la clef d'ut?* Ut. — *Comment nomme-t-on la note traversée par la ligne de la clef de sol?* Sol.

TABLEAU 3-B, page 10.

§. 1. MAINS MUSICALES PAR B. WILHEM. — NOMS DES CINQ DOIGTS ET DES CINQ LIGNES AVEC CLEF DE SOL.

1. *Quelle est la main qui est employée dans la méthode pour représenter la portée du* PREMIER-DESSUS *et quelle est celle qui représente la portée de* BASSE? La main droite représente la portée du premier-dessus, et la main gauche celle de la basse.

2. *Quel est le moyen qui est partout à la disposition des bons élèves pour apprendre le nom des cinq lignes de la portée avec clef de sol?* C'est d'apprendre le nom musical des cinq doigts de la main droite.

N. B. Faire nommer les notes sur les doigts et sur les lignes de la partie avec clef de sol (§ 2, pag. 12).

TABLEAU 4, page 14

§. 1. POUR APPRENDRE A BATTRE LA MESURE.

1. *Q'appelle-t-on battre la mesure?* C'est faire, en solfiant ou en chantant, des mouvements égaux, de la main ou du pied, pour mesurer exactement la durée des notes et des silences.

2. *Comment nomme-t-on les mouvements égaux que l'on fait, avec la main ou le pied, pour battre la mesure?* Des temps. — *Qu'est-ce que des temps?* Les mouvements égaux de la main ou du pied pour battre la mesure.

3. *Comment nomme-t-on la mesure marquée par quatre mouvements?* Mesure à quatre temps. — *Qu'est-ce que la mesure à quatre temps?* Celle marquée par quatre mouvements.

§. 2. Première lecture mesurée des trois figures de notes : ronde, blanche et noire.

4. *Combien une ronde vaut-elle de temps?* Quatre temps. — *Battez trois fois de suite une ronde.*

5. *Combien une blanche dure-t-elle de temps?* Deux temps. — *Battez trois fois de suite deux blanches.*

6. *Combien une noire vaut-elle de temps?* Un temps. — *Battez trois fois de suite quatre noires.*

7. *Combien une ronde vaut-elle de blanches et de noires?* Elle vaut deux blanches ou quatre noires.

8. *Qu'appelle-t-on une mesure de musique?* Les notes comprises entre deux arres de mesure. — *Comment nomme-t-on les traits perpendiculaires qui séparent les mesures?* Des barres de mesure.

9. *Comment nomme-t-on les deux fortes barres qui terminent un morceau ou qui en marquent les divisions?* Barres de séparation. — *Qu'est-ce que des barres de séparation?* Ce sont les deux barres qui terminent un morceau ou qui en marquent les divisions.

§. 3. Mots et signes usuels pour indiquer les principales nuances de gout et d'expression.

1. *Que veut dire le mot italien* PIANO *ou son abréviation* P? Doux. On l'emploie pour exécuter à demi-voix. — *Que signifie pianissimo* ou PP? Très-doux. — *Forte* ou F? Fort. — *Fortissimo* ou FF? Très-fort. — *Que signifie* CRESCENDO? Crescendo signifie qu'il faut augmenter progressivement la force d'un son ou d'une succession de sons. — *Quel est le signe du crescendo?* — — *Que veut dire decrescendo?* Qu'il faut commencer fort et diminuer progressivement. — *Quel est le signe du decrescendo?* — *A quoi sert une liaison?* A lier deux ou plusieurs notes.

2. *Qu'est-ce que filer un son?* C'est le prolonger en observant une gradation insensible du PP. au F, et revenir au PP. par la même gradation.

3. *Comment nomme-t-on l'émission entière de la voix sur une même note en filant le son?* C'est une mise de voix. — *Qu'est-ce que la mise de voix?* C'est l'émission entière de la voix sur une même note en filant le son.

§. 4. Première lecture rhythmique et première solmisation mesurée.

4. *Comment nommez-vous l'action de prononcer les noms de notes en mesure et sans intonations musicales?* C'est faire la lecture RHYTHMIQUE. — *Qu'est-ce que la lecture rhythmique?* C'est l'action de prononcer les noms de notes en mesure et sans intonations musicales. — *Comment s'appelle l'action de solfier?* Solmisation, — *Qu'est-ce que la solmisation?* C'est l'action de solfier.

TABLEAU 5, page 18.

§. 1. PRÉPARATION RHYTHMIQUE POUR LA LECTURE COURANTE DES FIGURES DE NOTES : RONDE, BLANCHE ET NOIRE.

1. *Chaque mesure d'un morceau de musique doit-elle contenir des valeurs équivalentes ?* Elle doit contenir des valeurs équivalentes, soit en *notes*, soit en *silences*. — *Battez trois fois une ronde.* — *Battez trois fois deux blanches.* — *Battez trois fois quatre noires.* — *Battez trois fois blanche et deux noires.* —*Battez trois fois deux noires et blanche.* — *Battez trois fois noire, blanche, noire.*

2. *Par quel signe indique-t-on, sur la musique, qu'il faut battre la mesure à quatre temps ?* Par un grand C. — *Que signifie le grand C. placé après la clef?* Il signifie qu'il faut battre la mesure à quatre temps.

§. 2. LECTURE RHYTHMIQUE COURANTE DES MÉLANGES DE RONDES, BLANCHES ET NOIRES.

N. B. 1° Faire faire des lectures rhythmiques dans les 24 mesures de l'exercice du présent paragraphe, pag. 18.

2° Faire nommer les notes des entre-doigts et les interlignes de la portée avec clef de sol, pag. 20.

TABLEAU 6, page 22

§. 1. PRÉPARATION RHYTHMIQUE POUR LA LECTURE COURANTE DES FIGURES DE NOTES : RONDE, BLANCHE ET NOIRE, AVEC DES SILENCES ÉQUIVALENTS.

1. *Comment énonce-t-on les temps ou portions de temps que les silences peuvent occuper dans une mesure?* En prononçant les chiffres 1, 2, 3, 4. — *Battez trois fois une pause.* — *Battez trois fois blanche et demi-pause.* — *Battez trois fois noire, soupir, noire, soupir.* — *Battez trois fois noire, soupir et demi-pause.*

§ 2. VALEUR DE LA NOTE POINTÉE

2. *Qu'est-ce qu'une note pointée?* Celle qui est suivie d'un point. — *Que vaut une note pointée?* La moitié en sus de sa valeur. — A. *Que vaut la ronde pointée?* Trois blanches. — B. *Que vaut la blanche pointée?* Trois noires. — C. *Que vaut la noire pointée?* Trois croches. — *Lorsqu'il y a deux points successifs, que vaut le second?* La moitié du premier.

§. 3. LECTURE RHYTHMIQUE COURANTE DES FIGURES DE NOTES : RONDE, BLANCHE, NOIRE, ET DES SILENCES ÉQUIVALENTS.

N. B. 1° Faire faire la lecture rhythmique du § 3, pag. 24.

§. 4. SOLMISATION DIATONIQUE ET MESURÉE, AVEC BLANCHE POINTÉE.

N. B. Faire faire la lecture rhythmique du § 4 avant la solmisation, pag. 25.

§. 5. ÉNONCIATION DES DIVERSES FIGURES DE NOTES ET DES NOMS DE POSITIONS : DO, RÉ, MI.

N. B. Faire énoncer au § 5 les noms de notes et les noms de figure des notes, p. 25.

TABLEAU 7,7-A, page 26.

§. 1. ÉCHELLE DIATONIQUE. — GAMME EN CHIFFRES AVEC SIGNES MANUELS.

2. *Dans la gamme solfiée en chiffres, qu'est-ce que le nom de chaque chiffre annonce?* Le nom de chaque chiffre annonce le rang de la note qu'il sonne.

3. *Entre quels chiffres de la gamme les deux demi-tons sont-ils toujours placés?* Entre 3-IV et 7-VIII. — *Quel est l'intervalle* I-2 ? Un ton. — *Quel est l'intervalle* 3-IV? Un demi-ton Demander pareillement les signes manuels de 2-3, etc.

§. 2. NOTIONS RELATIVES AU CHANT A PLUSIEURS PARTIES.

OBSERVATION. Pour cette portion du manuel, *Manuel musical,* et pour toutes celles qui sont de même imprimées en texte moyen précédé d'une *, les questions se tireront du texte par le professeur même, non pour obtenir des réponses *littérales*, mais afin de s'assurer que les élèves comprennent le sens des mots du vocabulaire musical dont on se sert si souvent avec eux, pag. 27.

TABLEAU 7-B, page 29.

§. 1. DISTINCTION DES INTERVALLES DE SECONDE, DE TIERCE, ETC.

1. *Qu'est-ce que le nom de chaque intervalle musical exprime?* Il exprime le rang de la note où l'on va, par rapport à la note d'où l'on part : comme *ut-ré*, intervalle de *seconde; ut-mi,* intervalle de *tierce*, etc.

2. *De combien de notes diatoniques les intervalles de seconde, de tierce, de quarte, etc., sont-ils formés?* L'intervalle de *seconde* est formé par deux notes diatoniques ; la *tierce* est une distance de *trois* notes diatoniques; la *quarte*

est de *quatre* notes diatoniques ; la *quinte*, de *cinq* notes ; la *sixte*, de *six* notes, la *septième*, de *sept* notes ; et l'*octave* est de *huit* notes également diatoniques.

§. 2. Classification de la méthode.

Voir l'observation, page précédente, sur les portions du manuel en *texte moyen*.

§. 3. Solmisation de la première classe.

3. *Que veut dire, en musique, le mot* ATTAQUER ? C'est commencer l'exécution d'une partie musicale ou la reprendre après un silence. — A. *Comment faut-il attaquer le son?* Franchement et avec justesse, sans y arriver par aucune traînée de la voix.

4. *Lorsqu'on attaque successivement plusieurs notes, doit-on reprendre haleine entre chaque son?* Non, il faut solfier sans saccades, c'est-à-dire, sans mouvements trop marqués du gosier.

5. *Quelle est la règle générale d'exécution, lorsque le chant est ascendant et lorqu'il est descendant?* Il faut augmenter le degré de force des sons en passant du grave à l'aigu et l'affaiblir en descendant de l'aigu vers le grave.

6. *Quelles sont les trois principales règles de convenance à observer en chantant, par rapport à la position du corps et à l'aspect de la physionomie?* Il faut 1° se tenir dans une position naturelle et porter la tête droite sans raideur ; 2° avoir la bouche souriante et médiocrement ouverte ; 3° ne pas laisser prendre à la physionomie un caractère sombre, et éviter de faire aucune grimace.

N. B. Faire faire la lecture rhythmique et la solmisation des numéros 1, 2 et 3, pag. 31 et 32.

TABLEAU 8, page 33.

§. 1. Première analyse de la seconde et préparation de cet intervalle sur la main.

1. *Comment nomme-t-on la répétition d'un même intervalle à partir de chaque degré de la gamme?* Une progression. — *Qu'est-ce qu'une progression* La répétition d'un même intervalle à partir de chaque degré de la gamme.

2. *Comment nomme t-on l'intervalle formé de deux positions diatoniques sur la main et sur la portée?* Intervalle de seconde. — *Qu'est-ce qu'une seconde?* C'est l'intervalle formé par deux positions diatoniques sur la main et sur la portée. — *Donnez des exemples de seconde.* — *Touchez des* SECONDES *sur la main.* (l'élève touche sol-la, si-do, etc.) — *Solfiez des* SECONDES *sur la main.*

Faire solfier sur la main quelques exercices progressionnels de *secondes*.

§ 2. Suite du tableau 4, pour les signes usuels et indépendants de la figure des notes et des silences.

N. B. Les questions sur cette portion du tableau 8 doivent se faire à vue des signes mêmes, soit sur la musique, soit sur un tableau noir où ils auront été tracés à la craie. — Voir pag. 34.

§ 3. Solmisation mesurée et progressionnelle des secondes.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 1, 2 et 3, pag. 35.

TABLEAU 9, page 36.

§ 1. Suite de la solmisation progressionnelle des secondes.

Exercices 4, 5 et 6 à faire exécuter, pag. 36.

§ 2. Échelle progressionnelle des mouvements intermédiaires entre le plus lent et le plus vif.

1. *Comment appelle-t-on le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à la mesure?* Le mouvement. — *Qu'est-ce que le mouvement?* C'est le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à la mesure.

2. *Combien distingue-t-on de mouvements principaux?* Il y a cinq mouvements principaux. — *Nommez-les en commençant par le plus lent.* Largo ou lento, adagio, andante, allegro, presto. — *Que signifie largo ou lento?* Lentement. — *Adagio?* A l'aise, posément. — *Andante?* Modéré, avec grâce. — *Allegro?* Vif ou gai. — *Presto?* Vite.

§ 3. Premier chant des secondes

3. *Quelles sont les premières paroles du chant des secondes?* Du chêne jeune encore.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 38, et le faire solfier ensuite sur la main.

TABLEAU 10, page 39

§ 1. Première analyse de la tierce et préparation de cet intervalle sur la main.

1. *Comment nomme-t-on l'intervalle qui comprend trois positions diatoniques?* Une tierce. — *Qu'est-ce qu'une tierce?* C'est un intervalle qui comprend trois positions diatoniques.

2. *Les notes placées à distance tierce (intervalle impair) ont-elles des positions semblables ou des positions différentes sur la portée?* Elles ont des po-

sitions semblables, comme de ligne en ligne ou d'interligne en interligne. — *Touchez des* TIERCES *sur la main.*

L'élève touche *sol-si* ou *fa-la*, etc.

— *Solfiez des* TIERCES *sur la main.*

Faire solfier sur la main quelques exercices progressionnels de *tierces*.

§ 2. SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES TIERCES.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 1 à 7, pag. 40 et 41.

TABLEAU 11, page 42.

§ 1. SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES TIERCES.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 8, 9 et 10, pag. 42.

§ 2. PREMIER CHANT DES TIERCES.

1. *En quoi consiste la prononciation?* La prononciation consiste à donner aux lettres et aux syllabes les sons qu'elles doivent avoir dans la langue que l'on parle ou que l'on chante. — *La prononciation est-elle variable?* La prononciation ne peut varier, elle doit toujours être correcte et selon les règles de la grammaire. — *Quel est le défaut qu'il faut éviter avec le plus de soin dans le chant?* C'est le grasseyement ou mauvaise prononciation de l'r.

2. *Qu'est-ce que l'articulation?* C'est une manière d'exécuter, nette et distincte, qui ne laisse pas perdre une syllabe des paroles ni une note de la musique. — *L'articulation est-elle variable?* L'articulation est variable et doit être plus ou moins forte et marquée selon l'étendue de la salle et en raison de la distance où l'on se trouve des auditeurs. — *Quelles sont les premières paroles du chant des tierces?* On vous propose un fonds.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 43, et le faire solfier ensuite sur la main.

§ 3. TABLE GÉNÉRALE ET COMPARATIVE DES VALEURS ÉQUIVALENTES EN NOTES ET EN SILENCES.

Questions à faire d'après l'indication placée au bas de la table, même pag. 44.

TABLEAU 12, page 46.

§ 1. PREMIÈRE ANALYSE DE LA QUARTE ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN

1. *Comment nomme-t-on l'intervalle qui comprend quatre positions diatoniques?* Une quarte. — *Qu'est-ce qu'une quarte?* C'est l'intervalle qui comprend quatre positions diatoniques.

2. *Les notes écrites à distance de quatre (intervalle pair) ont-elles des positions semblables ou des positions différentes sur la portée?* Elles ont des positions différentes, comme tous les intervalles *pairs*. — *Touchez des* QUARTES *sur la main.*

L'élève touche *mi-la* ou *sol-ut,* etc.

— *Solfiez des* QUARTES *sur la main.*

Faire solfier sur la main quelques exercices progressionnels de *quartes.*

§ 2. Solmisation mesurée et progressionnelle des quartes.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 1 à 7, pag. 47 et 48.

TABLEAU 13, page 49.

§ 1. Suite de la solmisation progressionnelle des tierces.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 8, 9 et 10, pag. 49.

§ 2. Premier chant des quartes.

1. *Quelles sont les premières paroles du chant des quartes?* Notre vie est un champ, etc.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 49, et le faire solfier ensuite sur la main.

Battez en mesure, et trois fois de suite, deux croches et trois noires.

L'élève bat, comme de mémoire, l'exercice numéro 1 de cette pag. 52.

N. B. On emploiera la même formule de questions pour faire battre en mesure, et trois fois de suite, les autres exercices 2 et 8, notés pag. 52.

TABLEAU 14, page 53.

§ 1. Première analyse de la quinte et préparation de cet intervalle sur la main.

1. *Comment nomme-t-on l'intervalle qui comprend cinq positions diatoniques?* Une quinte. — *Qu'est-ce qu'une quinte?* L'intervalle qui comprend cinq positions diatoniques.

2. *Les notes écrites à distance de quinte (intervalle impair) ont-elles des positions semblables ou des positions différentes sur la portée?* Elles ont des positions semblables, comme tous les intervalles impairs. — *Touchez des* QUINTES *sur la main.*

L'élève touche *sol-ré* ou *fa-ut,* etc.

— *Solfiez des* QUINTES *sur la main.*

Faire solfier sur la main quelques exercices progressionnels de *quintes.*

§ 2. Solmisation mesurée et progressionnelle des quintes.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 1 à 7, pag. 54.

§ 3. Ensemble des exercices progressionnels précédents.

Faire solfier les exercices à deux parties, pag. 55, 56 et 57.

TABLEAU 15, page 58.

§ 1. Suite de la solmisation progressionnelle des quintes.

Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 8, 9 et 10.

§ 2. Premier chant des quintes.

1. *Quelles sont les premières paroles du chant des quintes?* Mes chers amis, etc.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 58, et le faire solfier ensuite sur la main.

§ 3. Suite de la lecture rhythmique et préparatoire des croches.

2. *Battez en mesure, et trois fois de suite, deux croches, blanche et noire.*

L'élève bat, comme de mémoire, l'exercice numéro 9 de la pag. 60.

N. B. On emploiera la même formule de questions pour faire battre en mesure et trois fois de suite les autres exercices 10 à 17 de cette page 60.

TABLEAU 17, page 61.

§ 1. Première analyse de la sixte et préparation de cet intervalle sur la main.

1. *Comment nomme-t-on l'intervalle qui comprend six positions diatoniques ?* Une sixte. — *Qu'est-ce qu'une sixte?* C'est un intervalle qui comprend six positions diatoniques.

2. *Les notes écrites à distance de sixte (intervalle pair) ont-elles des positions semblables ou des positions différentes sur la portée ?* Elles ont des positions différentes, comme tous les intervalles *pairs*. — *Touchez des* sixtes *sur la main.* — (L'élève touche *mi-do*, ou *fa-ré*, etc.) — *Solfiez des* sixtes *sur la main.*

Faire solfier sur la main quelques exercices progressionnels de *sixtes*.

§ 2. Solmisation mesurée et progessionnelle des sixtes. — Ensemble des sixtes et des quartes.

1° Faire la lecture rhythmique et la solmisation des exercices 1 à 7 sur les *sixtes*, pag. 62, 63 et 64; 2° faire repasser, en le solfiant, l'intervalle de *quarte*, noté (pour

la seconde fois) comme *seconde partie* des mêmes exercices 1 à 7 ; 3° avant de faire solfier ces deux parties ensemble, indiquer quels sont les élèves ou les rangées d'élèves qui vont solfier, les uns la *première partie* et les autres la *seconde ;* 4° répéter encore cet ensemble des deux parties, en faisant prendre la *première* à ceux qui ont fait la *seconde,* et réciproquement.

§ 3. EXERCICES 5 bis, 6 bis et 7 bis, POUR L'INTERVALLE DES SIXTES ET DES SECONDES (page 65).

1° Faire repasser à tous les élèves à l'unisson les secondes parties de ces numéros bis; 2° indiquer quels seront les exécutants de la *première partie* et quels seront ceux de la *seconde;* 3° faire solfier la *seconde* à ceux qui ont solfié la *première,* et réciproquement.

TABLEAU 17, page 66.

§ 1. SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES SIXTES

1° Faire la lecture rhythmique et la solmisation à l'unisson de la *première partie* des exercices 8, 9 et 10 sur les *sixtes*, pag. 66; 2° faire repasser à l'unisson les quartes qui forment la *seconde partie* de ces exercices; 3° solfier les deux parties ensemble, et faire ensuite passer à la seconde partie les élèves qui viennent de solfier la première.

§ 2. PREMIER CHANT DES SIXTES.

Quelles sont les premières paroles du chant des SIXTES ? — Honorez du vieillard le respectable abord.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 67, et le faire solfier ensuite sur la main.

§ 3. FIN DE LA LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE DES CROCHES

Battez en mesure, et trois fois de suite, deux noires et quatre croches.

L'élève bat, comme de mémoire, l'exercice 18 de la page 69.

N. B. On emploie la même formule de questions pour faire battre en mesure, et trois fois de suite, les autres exercices 19 à 25 de cette page 69.

TABLEAU 18, page 70.

§ 1. PREMIÈRE ANALYSE DE LA SEPTIÈME, ET PRÉPARATION DE CET INTERVALLE SUR LA MAIN.

1. *Comment nomme-t-on l'intervalle qui comprend sept positions diatoniques?* Une septième. — *Qu'est-ce qu'une septième?* C'est un intervalle qui comprend sept positions diatoniques.

2. *Les notes écrites à distance de septième (intervalle impair) ont-elles des positions semblables ou des positions différentes sur la portée?* Elles ont des positions semblables, comme tous les intervalles *impairs.* — *Touchez des*

septièmes sur la main. (L'élève touche *mi-ré, fa-mi,* etc.) — *Solfiez des septièmes sur la main.*

Faire solfier sur la main quelques exercices progressionnels de *septièmes.*

§. 2. Solmisation mesurée et progressionnelle des septièmes. — ensemble des septièmes et des tierces.

Faire faire la lecture rhythmique et la solmisation, pag. 71, en suivant les quatre combinaisons indiquées par 1°, 2°, 3° et 4° pour l'intervalle de *sixte,* pag. 230.

TABLEAU 19, page 74.

§ 1. Suite de la solmisation progressionnelle des septièmes.

Faire faire la lecture rhythmique et la solmisation en suivant les trois combinaisons indiquées par 1°, 2° et 3° pour les *sixtes,* pag. 231.

§ 2. Premier chant des septièmes

Quelles sont les premières paroles du chant des septièmes ? Fidèle en tes traités, etc.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 75, et le faire solfier ensuite sur la main.

§ 3. Première lecture rhythmique et préparatoire avec noire pointée et croches.

Battez en mesure, et trois fois de suite, noire pointée, croche et deux noires.

L'élève bat, de mémoire, l'exercice 1 *ter,* pag. 77.

N. B. Même formule de questions pour les autres exercices 2, 3, 4 et 5, pag. 77.

TABLEAU 20, page 78

§ 1. Première analyse de l'octave et préparation de cet intervalle sur la main.

1. *Comment nomme-t-on l'intervalle qui comprend huit positions diatoniques?* Une octave. — *Qu'est-ce qu'une octave?* C'est l'intervalle qui comprend huit positions diatoniques.

2. *Les notes écrites à distance d'octave (intervalle pair) ont-elles des positions semblables ou des positions différentes sur la portée?* Elles ont des positions différentes, comme tous les intervalles *pairs.* — *Touchez des octaves sur la main.* (L'élève touche *mi-mi, fa-fa,* etc.) — *Solfiez des octaves sur la main.*

§ 2. SOLMISATION MESURÉE ET PROGRESSIONNELLE DES OCTAVES — ENSEMBLE DES OCTAVES ET DES QUINTES.

Faire faire la lecture rhythmique et la solmisation, pag. 79, en suivant les quatre combinaisons indiquées par 1°, 2°, 3° et 4° pour l'intervalle de *sixte*, pag. 230.

TABLEAU 21, page 82.

§ 1. SUITE DE LA SOLMISATION PROGRESSIONNELLE DES OCTAVES.

Faire faire la lecture rhythmique et la solmisation en suivant les trois combinaisons indiquées par 1°, 2° et 3° pour les *sixtes*, pag. 231.

§ 2. PREMIER CHANT DES OCTAVES.

Quelles sont les premières paroles du chant des octaves? Il faut, quand on commande, etc.

Faire lire et solfier ce chant, pag. 83, et le faire solfier ensuite sur la main.

§ 3. FIN DE LA LECTURE RHYTHMIQUE ET PRÉPARATOIRE AVEC NOIRE POINTÉE ET CROCHES.

Battez en mesure, et trois fois de suite, deux croches, noire pointée, croche et noire.

L'élève bat, de mémoire, l'exercice 6 de la pag. 85.

N. B. Même formule de questions pour les autres exercices 7 à 13, pag. 85.

TABLEAU 22, page 86.

§ 1. RÉCAPITULATION DES EXERCICES DE SOLMISATION PROGRESSIONNELLE.

1. *Quelles sont les positions respectives de deux notes à distance d'intervalle impair?* Elles ont des positions semblables, comme de ligne en ligne ou d'interligne en interligne.

2. *Quelles sont les positions respectives de deux notes à distance d'intervalle pair?* Elles ont des positions différentes, comme d'une ligne à un interligne ou d'un interligne à une ligne.

1° Toucher sur la main divers intervalles, de l'unisson à l'octave, et les faire nommer; 2° toucher et faire solfier, sans interruption, quelques-uns de ces divers intervalles, en commençant toujours par l'*ut* ou *do,* qui est la tonique des exercices solmisés jusqu'à présent.

§ 2. RÉCAPITULATION DES EXERCICES DE LECTURE RHYTHMIQUE.

1° Faire lire de telle à telle mesure, pag. 88 ; 2° dire de battre en mesure et de mémoire telle ou telle mesure dont on exprimera la composition, comme *deux noires, noire pointée et croche,* etc.

TABLEAU 23-A, page 90.

§ 1. ESCALIER CHROMATIQUE : DIÈSE, BÉMOL, BÉCARRE.

1. *Comment peut-on partager chacun des cinq tons de la gamme* DIATONIQUE? En deux demi-tons à peu près égaux.

2. *Comment nomme-t-on la gamme qui procède par demi-tons consécutifs?* La gamme chromatique. — *Qu'est-ce que la gamme chromatique?* C'est celle qui procède par demi-tons consécutifs *Combien la gamme chromatique comprend-elle de demi-tons?* Douze demi-tons.

3. *De quels signes se sert-on pour indiquer l'élévation ou l'abaissement d'un* DEMI-TON? Du dièze ou du bémol. — a. *Quel est l'effet du dièze?* Il fait élever l'intonation musicale d'un demi-ton. — *Dessinez un dièze.* — *Quel est l'effet du bémol?* Il fait baisser d'un demi-ton. — *Dessinez un bémol.* — *A quoi sert le bécarre?* A détruire l'effet du dièze ou du bémol. — *Dessinez un bécarre.*

4. *Pourquoi emploie-t-on le double dièze?* Pour élever de deux demi-tons. — *Pourquoi le double bémol?* Pour baisser de deux demi-tons — *Que fait le bécarre après un double dièze ou un double bémol?* Il détruit l'effet d'un seul dièze ou d'un seul bémol.

5. *Qu'appelle-t-on note diézée?* Celle qui est précédée d'un dièze. — *Qu'est-ce qu'une note bémolisée?* Celle qui est précédée d'un bémol. — *Qu'appelle-t-on note naturelle?* Celle qui n'est ni diézée ni bémolisée.

§ 2. MAIN CHROMATIQUE. (page 92).

Où touche-t-on sur la main les notes diézées, les notes bémolisées et les notes naturelles? Les notes diézées se touchent en haut des doigts, les notes bémolisées au bout, et les notes naturelles au milieu.

TABLEAU 23-B, page 93.

§ 1. DEUXIÈME ANALYSE DE L'INTERVALLE DE SECONDE. — SECONDE MAJEURE ET SECONDE MINEURE.

1. *Comment nomme-t-on la seconde formée par un ton?* Seconde majeure — *Qu'est-ce qu'une seconde majeure?* C'est celle qui est formée par un ton. — *Comment nomme-t-on la seconde formée par un demi-ton?* Seconde mineure. — *Qu'est-ce qu'une seconde mineure?* C'est celle qui est formée par un demi-ton.

2. *Combien y a-t-il, dans la gamme, de secondes majeures et de secondes mineures?* Cinq secondes majeures et deux secondes mineures. — *Quelles sont les deux secondes mineures?* Mi-fa et si-do.

3. *En prononçant les notes ut-ré, qu'indique-t-on, si on élève la main ou-*

verte? On indique la seconde majeure. — *Et si l'on élève la main à demi-fermée?* On indique la seconde mineure *ut-ré* bémol.

N. B. Faire exécuter quelques autres exemples, comme sol-fa (main ouverte) et sol-fa dièze (main fermée).

4. *La seconde majeure peut-elle devenir mineure et la seconde mineure peut-elle devenir majeure?* Oui, par l'emploi convenable des signes : dièze, bémol ou bécarre. — *Touchez sol-la, seconde majeure, et rendez cette seconde mineure?* Sol-la bémol ou sol-la dièze.

N. B. Faire toucher la seconde majeure ou la seconde mineure d'une note quelconque.

5. *Comment nomme-t-on la seconde d'un ton et demi?* Seconde augmentée. — *Qu'est-ce qu'une seconde augmentée?* C'est celle qui comprend un ton et demi.

N. B. Faire toucher sur la main la seconde augmentée d'une note quelconque.

§ 2. Air type de la seconde mineure.

Faire solfier, pag. 95, le chant de cet *air type*, et avoir égard à la remarque imprimée à la suite de cet air.

TABLEAUX 24 ET 25.

§ 1. TONS ET MODES.

Voir l'*avis essentiel* de la page 96.

N. B. L'avis imprimé pag. 96 (après le tableau 23) renvoie à la pag. 171 pour les études parcellaires des tableaux de *théorie* sur les *tons* et les *modes* (24 et 25), parce que ces tableaux ne doivent pas être étudiés sans interruption, comme le tableau d'exécution 26 à 41. Mais ici, pour faciliter toutes recherches dans le *Questionnaire*, ces tableaux 24 et 25 (tons et modes) sont placés à leurs rangs entre 23 et 26.

Seulement, pour adresser des *questions* sur les *tons* et sur les *modes*, il sera indispensable d'avoir égard au degré d'avancement des élèves, qui, selon qu'ils sont arrivés à tel ou tel tableau entre 26 et 41, n'ont encore dû étudier que telle ou telle portion de la théorie. (Remarquer dans le Questionnaire les renvois réciproques entre 24-25 et les autres tableaux.)

TABLEAU 24, page 171.

Renvoi de la fin du tableau 23, page 96.

§ 1. Transposition.

1. *Qu'est-ce que transposer?* C'est poser plus bas ou plus haut, sur la portée les notes d'un chant qui serait trop aigu ou trop grave pour l'exécutant.

Exemples de *transpositions*, page 172.

§ 2. Tonique et ton. — Dièzes et bémols, consécutifs ou accidentels.

1. *Comment nomme-t-on la première ou la dernière note d'une gamme?* La tonique. — *Qu'est-ce qu'une tonique?* C'est la première ou la dernière note d'une gamme. — *Quel effet le son de la tonique produit-il, par rapport au sens musical?* Il produit l'effet du point final d'une phrase littéraire. — a. *Quand la tonique est ut, quel est le ton de la gamme?* C'est le ton d'ut.

2. *Comment nomme-t-on les dièzes ou les bémols qui font partie intégrante d'une gamme pour en constituer le* TON? On les nomme dièzes ou bémols constitutifs. — *Qu'appelle-t-on dièzes ou bémols constitutifs?* Les dièzes ou les bémols qui font partie intégrante d'une gamme pour en constituer le ton. — a. *Qu'appelle-t-on armer la clef?* C'est placer en tête du morceau et après la clef, les dièzes ou les bémols constitutifs.

3. *Comment les signes de l'armure agissent-ils?* Ils agissent à toutes les octaves des notes qu'ils affectent, et pendant toute la durée du morceau de musique. — a. *Comment appelle-t-on les dièzes ou les bémols qui se présentent passagèrement?* Dièzes ou bémols accidentels. — *Qu'est-ce que des dièzes ou des bémols accidentels?* Ce sont ceux qui se présentent passagèrement dans le courant d'un morceau de musique. — *Comment les dièzes ou bémols accidentels agissent-ils?* Dans la seule mesure où ils sont placés.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 24 renvoie aux exercices pratiques, tableau 26, page 97. (*Questionnaire*, page 239.)

§ 3. Ordre générateur des dièzes et des bémols constitutifs.

Renvoi de la fin du tableau 26, pag. 100

4. *Dans quel ordre de génération les dièzes et les bémols constitutifs se présentent-ils?* Les dièzes se présentent dans un ordre de *quintes* ascendantes, et les bémols dans un ordre de *quartes* ascendantes. — *Nommez les dièzes dans leur ordre générateur?* Fa-ut-sol-ré-la-mi-si. — *Nommez les bémols dans leur ordre générateur?* Si-mi-la-ré-sol-ut-fa.

5. *Comment les dièzes et les bémols de l'armure se présentent-ils ou disparaissent-ils?* Dans leur ordre générateur. — *Quand il y a un dièze à l'armure, quel est-il?* Fa. — *Deux?* Fa, ut. — *Trois?* Fa-ut-sol, etc. — *Quand il y a un bémol, quel est-il?* Si. — *Deux?* Si, mi. — *Trois?* Si, mi, la, etc.

Exercer les élèves à la composition des gammes majeures sur la *main*, d'après le procédé décrit page 175.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 24 renvoie aux exercices pratiques, tableau 27, page 101. (*Questionnaire*, page 240.)

TABLEAU 25-A, page 176.

Renvoi de la fin du tableau 28, page 108.

§ 1. Notes tonales et notes modales.

Quels sont les trois sons de la gamme diatonique qui engendrent les quatre autres sons par les produits de leurs accords parfaits? Ce sont les notes I-IV-V.

A faire repasser sur la main, d'après la page 176.

1. *Comment qualifie-t-on les notes I-IV-V, celles qui, en ut, portent le nom de trois clefs, ut, fa, sol?* On les qualifie de notes tonales. — *Qu'appelle-t-on notes tonales?* Les notes I-IV-V. — *Les notes tonales sont-elles variables?* Elles sont invariables, parce que si on venait à les diézer ou à les bémoliser, on changerait de *ton*. — *La quinte de chaque note tonale est-elle invariable?* La quinte de chaque note tonale est *juste* et invariable, comme la note tonale.

2. *Comment qualifie-t-on les notes 3-6-7, celles qui forment tierce avec les notes tonales?* On les qualifie de notes *modales*. — *Qu'appelle-t-on notes modales?* Les notes 3-6-7, qui forment tierce avec les notes tonales. — *Les notes modales sont-elles variables?* Elles sont variables, parce que si on vient à les baisser, on ne change pas de ton, mais on change de *mode* ou de manière d'être dans ce ton.

§ 2. Mode majeur et mode mineur.

3. *Dans un ton quelconque, dans quel cas le mode est-il majeur, et quand est-il mineur?* Le mode est majeur si la tierce de la tonique est majeure; le mode est mineur si la tierce de la tonique est mineure. — a. *La gamme de l'escalier vocal, do-ré-mi, est-elle en mode majeur ou en mode mineur?* Elle est en mode majeur, puisque *do-mi* forment une tierce majeure.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 25 A renvoie aux exercices pratiques, tabl. 29, pag. 109. (*Questionnaire*, page 241.)

§ 3. Variantes de la gamme en mode mineur

Renvoi du tableau 30, page 116.

4. *Touchez, sur la main, la gamme mineure d'ut avec les variantes causées par la variabilité des trois notes modales* 3-6-7.

Gamme mineure à toucher, d'après l'exemple pag. 178.

5. *Comment peut-on résumer en trois mots les remarques faites sur l'abaissement variable des notes* 3, 6, 7 *dans le mode mineur?* La tierce est *toujours* mineure, la sixte *souvent*, et la septième *rarement* et même jamais en mon

tant à la huitième. — *Comment se nomme la septième note, lorsqu'elle monte à la huitième?* Elle se nomme note sensible.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 25-A renvoie aux exercices pratiques, tabl. 31, pag. 117. (*Questionnaire*, page 242.)

§ 4. Différence d'armure entre le mineur et le majeur d'un même ton.

Renvoi du tableau 32, page 124.

6. *Quelle est la différence d'armure du majeur au mineur dans un même ton?* L'armure du mineur a trois bémols de plus ou trois dièzes de moins que l'armure du majeur. — a. *Si on ne peut ôter qu'un dièze à cause de l'armure, que fait-on?* On ajoute deux bémols. — *Et si on ôte deux dièzes?* On n'ajoute qu'un bémol.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 25-A renvoie aux exercices pratiques, tableau 33, pag. 125. (*Questionnaire*, page 243.)

TABLEAU 25-B, page 180.

§ 1. Tons et modes relatifs.

Renvoi de la fin du tableau 36, page 146.

1. *Comment qualifie-t-on le mode majeur et le mode mineur qui ont la même armure, quoiqu'ils appartiennent à des tons différents?* On les appelle tons ou modes relatifs. — *Qu'est-ce que deux tons relatifs?* Ce sont deux tons qui ont la même armure, quoique l'un majeur et l'autre mineur.

2. *A quelle distance respective deux toniques de modes relatifs sont-elles placées?* Elles sont placées à distance de tierce mineure. — *Dans une tierce mineure quelconque, quelle est la note qui est la tonique du mode majeur relatif, et quelle est celle qui est la tonique du mode mineur?* La note aiguë est la tonique du mode majeur relatif, et la note grave est la tonique du mode mineur.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 25-B renvoie aux exercices pratiques, tabl. 37, page 147. (*Questionnaire*, page 245.)

§ 2. Tons et modes déterminés par l'armure de la clef et par la note finale de la mélodie ou de la basse.

Renvoi de la fin du tableau 38.

3. *Quelle est la règle générale pour connaître le ton et le mode d'après la note finale?* La tonique est la note qui, dans quelque ton que ce soit, termine la mélodie, ou la basse de l'harmonie; le mode est majeur si la tierce de cette tonique est majeure; le mode est mineur si la tierce est mineure.

4. *Quel est le rang de la tonique par rapport au dernier dièze d'une armure?*

La tonique est une seconde *au-dessus* du dernier dièze, pour le mode majeur; ou une seconde *au-dessous*, pour le *mineur relatif.*

Faire trouver la tonique sur la portée et sur la main, par les procédés décrits pag. 182. — *Quel est le rang de la tonique par rapport au dernier bémol d'une armure?* La tonique est la *quinte* du dernier bémol pour le mode majeur, ou la *tierce* pour le *mode mineur relatif.*

Faire trouver la tonique sur la portée et sur la main, par les procédés décrits pag. 182.

N. B. Après cet alinéa, le tableau 25-B renvoie aux exercices pratiques, tableau 39, pag. 155. (*Questionnaire*, page 246.)

§ 3. Armure déterminée par le ton et le mode.

Renvoi de la fin du tableau 40, page 162.

5. *Que faut-il à l'armure si la septième note de la tonique est diézée?* Il faut des dièzes, dont cette septième note est le dernier. — *Que faut-il à l'armure, si la septième note de la tonique est naturelle?* Il faut des bémols, dont le dernier est la quarte du ton, excepté pour la tonique ut.

§ 4. Tons et modes enharmoniques.

6. *Comment nomme-t-on le passage vocal d'ut dièze à ré bémol?* C'est une transition enharmonique. — *Qu'est-ce qu'une transition enharmonique?* C'est le passage du dièze au bémol de deux notes écrites à distance de seconde, comme d'ut-dièze à ré-bémol, ou de mi-dièze à fa, etc.

7. *Quel est le total des signes de l'armure de deux tons enharmoniques?* Douze signes. — *En ut dièze majeur, la clef est armée de sept dièzes, quelle est l'armure du ton enharmonique ré bémol?* Cinq bémols, puisque 7 plus 5 égale 12.

Toucher plusieurs fois sur la main deux notes formant *enharmonie*, comme sol dièze et la bémol et, d'après le nombre des *dièzes* ou des *bémols* de l'une des deux gammes, faire trouver les *bémols* ou les *dièzes* de l'autre.

§ 5. Tons et modes incertains.

8. *Dans quel cas le ton est-il incertain?* Lorsque les trois notes tonales, I-IV-V, ne sont pas employées. — *Dans quel cas le mode est-il incertain?* Quand les notes modales 3, 6, 7, ne paraissent pas.

Faire repasser les exemples donnés sur ce paragraphe, pages 185 et 186.

N. B. Après ce dernier alinéa des deux tableaux sur les *tons et modes*, on renvoie, dans le *Manuel*, aux exercices pratiques, tableau 41-A, pag. 164. (*Questionnaire*, page 247.)

TABLEAU 26, page 97.

§ 1. Suite de la deuxième étude de l'intervalle de seconde.

Après les paragraphes 1 et 2 du tableau 24, *tons et modes*. (*Questionnaire*, pag. 235.)

N. B. Après l'exécution vocale des numéros 1 et 2, on renvoie au tableau 9, pag. 37, pour l'étude de la deuxième colonne de la *table des mouvements*, étude après laquelle on revient à l'exécution du solfége.

Les QUESTIONS à faire sur cette portion du tableau 9 doivent consister à demander en français le sens littéral des termes de mouvements écrits en italien, et réciproquement.

§ 2. PREMIÈRE ÉTUDE DES NOTES SYNCOPÉES.

Qu'appelle-t-on temps forts? Dans les mesures à quatre temps et à deux temps, ce sont les temps impairs; dans la mesure à trois temps, le premier temps est fort. — *Pourquoi les appelle-t-on temps forts?* Parce qu'ils sont frappés ou qu'ils peuvent être frappés. — *Comment nomme-t-on les temps pairs ?* Temps faibles.

1. *Comment nomme-t-on un son qui commence sur un temps faible et se prolonge sur un temps fort?* C'est un son syncopé ou une syncope. — *Qu'est-ce qu'une note syncopée?* C'est une note qui commence à un temps faible et se prolonge sur un temps fort.

TABLEAU 27, page 101.

§ 1. NOTES COULÉES ET NOTES DÉTACHÉES OU STACCATO.

Après le paragraphe 3 du tableau 24, *tons et modes*. (*Questionnaire*, page 236.)

1. *Comment nomme-t-on des liaisons partielles de peu de notes?* Des notes coulées. — *Qu'est-ce que des notes coulées?* Ce sont des liaisons partielles de peu de notes.

2. *Quelle est la règle d'exécution des notes coulées?* Il faut appuyer sur la première et donner à la dernière la moitié de sa valeur. — a. *N'y a-t-il pas une exception à cette règle?* La deuxième note coulée conserve toute sa valeur quand elle est plus longue que la première.

3. *Comment nomme-t-on le genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les notes pendant toute leur valeur, on les sépare par un silence pris sur cette même valeur?* C'est le détaché ou staccato. — *Qu'appelle-t-on le détaché ou staccato?* C'est le genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les notes pendant toute leur valeur, on les sépare par un silence pris sur cette même valeur. — *Quel est le signe du staccato?* Des points ronds ou allongés placés au-dessus des notes à détacher. — *Que fait-on lorsque les points sont ronds?* Il faut donner aux notes la moitié de leur valeur. — *Que fait-on lorsque les points sont allongés?* On donne aux notes le quart de leur valeur. — *Comment nomme-t-on le moment où une partie commence?* C'est l'entrée. — *Qu'appelle-t-on l'entrée d'une partie?* C'est le moment où elle commence. — *Comment nomme-t-on le moment où une partie recommence après avoir compté*

des silences? C'est la rentrée. — *Qu'appelle-t-on une rentrée?* C'est le moment où une partie recommence après avoir compté des silences.—*Comment nomme-t-on le passage exécuté par une partie et écrit en petites notes sur les autres parties pour assurer la justesse et la précision de leur* ENTRÉE *ou de leur* RENTRÉE? C'est une réplique. — *Qu'appelle-t-on une réplique?* C'est le passage exécuté par une partie et écrit en petites notes sur les autres parties pour assurer la justesse et la précision de leur entrée ou de leur rentrée.

Faire repasser le solfége d'application sur les notes coulées, piquées, etc., page 103.

TABLEAU 28, page 105.

§ 1. DEUXIÈME ANALYSE DE LA TIERCE.

1. *Comment nomme-t-on la tierce formée par deux tons?* Tierce majeure. — *Qu'est-ce qu'une tierce majeure?* C'est une tierce formée de deux tons. — *Comment nomme-t-on la tierce formée d'un ton et demi?* Tierce mineure. — *Qu'est-ce qu'une tierce mineure?* C'est celle qui est formée par un ton et demi.

2. *Combien y a-t-il, dans la gamme, de tierces majeures et de tierces mineures?* Trois tierces majeures et quatre mineures.

3. *Quelles sont les trois tierces majeures?* Ce sont les tierces des notes *ut-fa-sol*, qui portent le nom des trois clefs.

4. *La tierce majeure peut-elle devenir mineure et la tierce mineure peut-elle devenir majeure?* Oui, par l'emploi convenable des signes altératifs dièze ou bémol.— *Touchez sur la main fa-la, tierce majeure, et rendez-la mineure.*

L'élève touche d'abord fa-la, puis fa-la bémol, et fa dièze-la.

— *Touchez ré-fa, tierce mineure, et rendez-la majeure.*

L'élève touche d'abord ré-fa, puis ré-fa dièze, ou ré bémol, fa.

§ 2. AIRS TYPES DE LA TIERCE MAJEURE ET DE LA TIERCE MINEURE.

Faire repasser ces airs, pages 106 et 107.

N. B. A la fin de ce tableau 28, on renvoie aux paragraphes 1 et 2 du tableau 25-A, *tons et modes.* (*Questionnaire*, page 236.)

TABLEAU 29, page 109.

Après les paragraphes 1 et 2 du tableau 25-A, *tons et modes.* — Questionnaire, page 236.

§ 1. DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE TIERCE

Faire repasser les numéros 3 à 7 de ce tableau.

TABLEAU 30, page 112.

§ 1. Deuxième analyse de la quarte. — Quarte juste et quarte augmentée.

1. *Combien y a-t-il de quartes dans la gamme?* Six quartes justes et une quarte augmentée ou triton, fa-si. — a. *Comment la quarte juste est-elle écrite?* Avec deux notes également naturelles, ou diézées ou bémolisées, excepté la quarte juste de fa, qui est si bémol et la quarte juste de fa dièze, qui est si. — c. *Quand la quarte est-elle augmentée?* Lorsque la seule note supérieure est diézée ou si la seule note inférieure est bémolisée.

N. B. Demander des exemples.

§ 2. Type pour l'intonation de la quarte juste. — Deuxième étude de l'intervalle de quarte.

Exécution vocale conforme aux procédés décrits.

§ 3. Exécution du port de voix ou portamento,

1. *En quoi consiste le port de voix ou portamento?* Le port de voix, qui se pratique entre deux notes disjointes, consiste à diminuer un peu la valeur de la première note pour anticiper sur le son de la deuxième, en glissant légèrement la voix de l'un à l'autre son.

2. *Quelle est la règle d'exécution pour le port de voix?* Pour le *port de voix* ascendant, on passe du doux au fort, mais pour le port de voix descendant, on passe, au contraire, du fort au doux.

N. B. A la fin de ce tableau, on renvoie au paragraphe 3 du tableau 25-A, *tons* et *modes* (page 237 de ce Questionnaire).

TABLEAU 31, page 117.

§ 1. Premiers exercices sur la mesure a deux temps.

Après le paragraphe 3 du tableau 25-A, *tons et mode.* (*Questionnaire,* page 237.)

1. *Comment bat-on la mesure à deux temps?* On frappe le premier temps on lève le deuxième.

2. *Comment indique-t-on, sur la musique, la mesure à deux temps?* Par un 2 ou par un C barré placé à la clef.

§ 2. Silence au commencement d'un temps.

3. *Lorsqu'un temps commence par un silence, comment compte-t-on ce silence?* En prononçant les syllabes un, deux, etc.

§ 3. Suite de la deuxième étude de l'intervalle de quarte.

Procédés d'exécution décrits.

TABLEAU 32, page 122.

§ 1. Deuxième analyse de la quinte. — Quinte juste et quinte augmentée.

1. *Combien y a-t-il de quintes dans la gamme?* Six quintes justes et une quinte diminuée, si-fa. — a. *Comment la quinte juste est-elle écrite?* Avec deux notes également naturelles, ou diézées ou bémolisées, excepté la quinte juste de *si* qui est *fa* dièze, et la quinte juste de *si* bémol, qui est *fa*. — c. *Quand la quinte est-elle diminuée?* Quand la seule note supérieure est bémolisée, ou si la note inférieure seule est diézée.

N. B. Faire toucher la quinte juste ou la quinte diminuée d'une note naturelle ou diézée ou bémolisée.

§ 2. Type pour l'intonation de la quinte juste. --Deuxième étude de l'intervalle de quinte.

Procédés d'exécution décrits page 95.

N. B. A la fin de ce tableau 32, on renvoie à l'étude du paragraphe 4, tableau 25-A, *tons et modes*, page 238 de ce Questionnaire.

TABLEAU 33, page 125.

Après le paragraphe 4 du tableau 25-A, *tons et modes*, page 238 du Questionnaire.

§ 1. Premier exercice préparatoire sur la mesure a trois temps.

1. *Comment bat-on la mesure à trois temps?* On frappe le premier temps, on marque le deuxième à droite et on lève le troisième.

Faire battre plusieurs fois cette mesure à trois temps.

2. *Comment indique-t-on qu'il faut battre la mesure à trois temps?* Par un 3 ou $\frac{3}{4}$ placé à la clef.

3. *La pause s'emploie-t-elle dans les mesures à trois temps, à deux temps*, etc.? Elle s'emploie pour marquer le silence d'une mesure entière.

Faire battre, comme de mémoire, des exercices choisis page 126.

§ 2. Suite de la deuxième étude de l'intervalle de quarte.

Procédés d'études déjà décrits.

TABLEAU 34, page 128.

§ 1. Première lecture avec clef de fa.

1. *Quelles sont les voix et les instruments dont la musique est écrite avec clef de fa?* Ce sont les voix de basse et les instruments à sons graves.

2. *De quelles lignes de la portée générale la portée avec clef de fa est-elle formée?* Elle est formée des cinq lignes inférieures.

3. *Quel est le rapport d'élévation de l'ut aigu, de la clef de fa, de l'ut de la clef d'ut, et de l'ut grave de la clef de sol?* Ces trois ut sont à l'unisson.

a. *Les femmes et les enfants qui lisent la musique de basse ou de ténor, chantent-ils au degré de gravité où les notes sont écrites?* Ces voix chantent une octave plus haut que la musique n'est écrite. — *Et les hommes qui lisent la musique de dessus?* Ils chantent une octave plus bas que la musique n'est écrite.

§ 2. NOMS DES NOTES SUR LA MAIN GAUCHE ET SUR LA PORTÉE AVEC CLEF DE FA.

Suivre les procédés d'études décrits pour ce paragraphe, page 129.

§ 3. SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUINTE.

Procédés d'exécution déjà décrits.

TABLEAU 35, page 134.

§ 1. TABLE GÉNÉRALE DES SIGNES DE MESURES.

Le Questionnaire, sur ce paragraphe, est imprimé au bas du tableau même, pag. 135.

§ 2. SUITE DE LA DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE QUINTE.

Procédés d'exécution déjà décrits.

§ 3. PRÉPARATION RHYTHMIQUE POUR PASSER PLUSIEURS NOTES DANS UN DEMI-TEMPS.

Questions à tirer de l'exemple même.

TABLEAU 36, page 141.

§ 1. DEUXIÈME ANALYSE DE LA SIXTE. — SIXTE MAJEURE ET SIXTE MINEURE.

1. *Combien y a-t-il de sixtes dans la gamme?* Trois sixtes mineures et quatre sixtes majeures. — a. *Quelles sont les notes dont la sixte est majeure?* Ce sont les notes qui portent le nom des trois clefs *fa*, *ut*, *sol*, et de plus le *ré*

2 *Dans quels cas les sixtes d'*UT, *de* FA, *de* SOL *et de* RÉ *deviennent-elles mineures?* Quand la note inférieure est diézée ou si la note supérieure est bémolisée. — *Comment nomme-t-on la sixte plus grande d'un demi-ton que la sixte majeure?* Sixte augmentée. — *Qu'est-ce qu'une sixte augmentée?* C'est la sixte qui est plus grande d'un demi-ton que la sixte majeure.

§ 2. TYPE POUR L'INTONATION DE LA SIXTE MAJEURE ET DE LA SIXTE MINEURE. — DEUXIÈME ÉTUDE DE L'INTERVALLE DE SIXTE

Procédés d'exécution décrits page 95.

N. B. La fin de ce tableau renvoie à l'étude du paragraphe 1[er] du Tableau 25 B *tons et modes;* page 238 du Questionnaire.

TABLEAU 37, page 147.

Après le paragraphe 1[er] du tableau 25-B, *tons et modes;* pag. 238 du Questionnaire.

§ 1. PREMIERS EXERCICES RHYTHMIQUES ET PRÉPARATOIRES SUR LA MESURE A $\frac{6}{8}$.

1. *Quel est le caractère rhythmique de la mesure à $\frac{6}{8}$?* La mesure à $\frac{6}{8}$ est une mesure à deux temps, puisqu'elle contient trois croches par temps, tandis que $\frac{2}{4}$ ne contient que deux croches. — *Comment nomme-t-on la mesure à deux temps, qui contient trois croches par temps?* C'est la mesure à $\frac{6}{8}$.

Faire battre en mesure à 6/8, et de mémoire, plusieurs des exercices rhythmiques 1 à 8 notés page 148.

TABLEAU 38, page 151.

§ 1. APPOGIATURE SIMPLE OU PETITE NOTE D'AGRÉMENT.

1. *Qu'est-ce que l'appogiature?* C'est une petite note sur laquelle la voix appuie avant de couler sur la note ordinaire qui la suit. — *Quelles sont les règles d'exécution pour l'appogiature?* Il faut : 1° donner à l'appogiature la moitié de la valeur de la note qui la suit, ou les deux tiers si c'est une note pointée; 2° prononcer le nom de la note principale en formant le son de la petite note; 3° articuler l'appogiature au temps juste de la grosse note; 4° appuyer plus sur la petite note supérieure et moins sur la petite note inférieure.

2. *Quand la petite note est employée pour écrire le port de voix, sur quelle note retranche-t-on la valeur de cette petite note?* Sur la valeur de la note qui la précède.

§ 2. PREMIÈRE LECTURE AVEC CLEF D'UT, PREMIÈRE LIGNE.

1° Suivre les indications du paragraphe, même page 152; 2° voir, page 208, les procédés de la lecture sur la main, avec un anneau en guise de *clef d'ut,* et les appliquer à un exemple analogue à celui-ci; 3° faire repasser, selon les procédés décrits pour l'ensemble des parties, le solfége d'application n° 10, page 155.

N. B. La fin de ce tableau renvoie au paragraphe 2 du tableau 25-B, *tons et modes,* page 238 de ce Questionnaire.

TABLEAU 39, page 155.

Après le paragraphe 2 du tableau 25-B, *tons et modes;* page 238 du Questionnaire.

§ 1. Deuxième analyse de la septième. — Septième majeure et septième mineure.

1. *Combien y a-t-il, dans la gamme, de septièmes majeures et de septièmes mineures?* Deux septièmes majeures et cinq mineures. — a. *Quelles sont les deux notes dont la septième est majeure?* Ut et fa, première et quatrième de la gamme. — b. *La septième majeure peut-elle devenir mineure et la septieme mineure devenir majeure?* Oui, par l'emploi convenable des dièzes ou des bémols.

Faire toucher sur la main une septième majeure et la faire rendre mineure, etc.

Comment nomme-t-on la septième qui est plus petite d'un demi-ton que la septième mineure? Septième diminuée. *Qu'est-ce qu'une septième diminuée?* Celle qui est plus petite d'un demi-ton que la septième mineure.

Faire toucher la septième diminuée de telle ou telle note.

§ 2. Triolets, ou trois notes pour deux de la même figure.

2. *Comment nomme-t-on trois notes que l'on passe dans le même temps que deux notes de la même figure?* Triolets. — *Qu'appelle-t-on triolets?* Trois notes que l'on passe dans le même temps que deux autres notes de la même figure. — *Comment indique-t-on les triolets dans l'écriture musicale?* Les notes groupées en triolets sont surmontées d'un 3.

§ 3. Solfége d'application pour les triolets.

Procédés de mutation des parties de chant, *instruction spéciale note B.*

TABLEAU 40, page 160.

§ 1. Deuxième analyse de l'intervalle d'octave.

1. *Quand l'octave est-elle juste?* Lorsque les deux notes sont également naturelles, ou diézées ou bémolisées.

Faire toucher l'octave juste de telle ou telle note.

2. *Quel nom prend l'octave lorsque le dièze ou le bémol n'affecte que l'une des deux notes?* Octave diminuée ou octave augmentée.

Faire toucher l'octave augmentée ou diminuée de telle ou telle note.

§ 2. DEUXIÈME CHANT DES OCTAVES.

N. B. La fin de ce tableau renvoie au paragraphe 3 du tableau 25-B, *tons et modes;* page 239 du Questionnaire.

TABLEAU 41-A, page 163.

Après le 5e et dernier paragraphe du tableau 25-B, *tons et modes,* page 239 du Questionnaire.

§§ 1 et 2. PREMIÈRE APPLICATION GÉNÉRALE DES ÉTUDES DU PREMIER COURS.

Lire ou faire lire plusieurs fois le gros texte et le texte moyen de la page 163, qui marquent la conclusion du 1er *cours* et annoncent de nouveau l'objet des études subséquentes du 2e *cours.*

N. B. Pour la mutation des parties de chant, on opérera comme on a dû le faire précédemment.

Le tableau 42 est celui de L'INDICATEUR VOCAL, dont l'emploi spécial est décrit avec soin pages 203 à 215.

Suit le questionnaire particulier sur les *notices de plain-chant*, pages 120 à 200.

TABLEAU SUPPLÉMENTAIRE.

NOTIONS DE PLAIN-CHANT.

§ 1er. NOTES ET AUTRES SIGNES EN USAGE DANS LE PLAIN-CHANT. — EXERCICES PRATIQUES.

1. *Comment nomme-t-on le chant de l'église catholique, apostolique et romaine?* — Plain-chant. — *Qu'est-ce que le plain-chant?* C'est le chant de l'église catholique, apostolique et romaine.

2. *De combien de lignes la portée du plain-chant est-elle formée?* De quatre lignes.

3. *Combien le plain-chant emploie-t-il de figures de notes?* Trois; la longue, la brève et la semi-brève.

Faire dessiner ces figures de notes.

Quelles sont les figures de silences correspondantes à ces trois figures de notes? Le bâton de deux espaces, le bâton d'un espace, et le bâton d'un demi-espace ou pause.

4. *Quelles sont les clefs dont on se sert dans le plain-chant?* La clef de fa et la clef d'ut. — *Comment appelle-t on deux ou plusieurs brèves sur le même degré?* Une prolation. — *Qu'est-ce qu'une prolation?* Ce sont deux ou plusieurs brèves sur le même degré.

5. *Quels sont les signes de musique employés aussi dans le plain-chant?* Le guidon, la petite barre, la grande barre, la double barre, la liaison, le point d'augmentation ; et les figures de noires, de croches et même de doubles croches, dont les têtes sont alors en lozange.

6. *Emploie-t-on le dièze et le bémol dans le plain-chant?* On emploie le bémol devant le si et quelquefois devant le mi ; mais on se sert rarement du dièze, quoiqu'on le fasse sentir, sans qu'il soit marqué, devant la note qui monte diatoniquement à la finale, ce qui produit l'effet du demi-ton 7-8 : le bécarre détruit le bémol ou le dièze.

§ 2. Distinction des tons et des modes du plain-chant ; remarques sur la pratique de ce chant.

1. *Combien y a-t-il de tons ou modes dans le plain-chant?* Huit. — *Quels sont les tons principaux?* Ce sont les tons impairs, 1, 3, 5, 7, qui se nomment encore *supérieurs*, à cause de leur étendue vers l'aigu, à partir de la finale. *Comment nomme-t on les autres tons du plain-chant?* Tons pairs ou inférieurs, parce qu'ils descendent de quelques notes au-dessous de la finale.

2. *Quelles sont les deux notes qu'il faut connaître pour distinguer à vue le rang d'un ton du plain chant?* Ce sont sa *finale* et sa *dominante*.

3. *Qu'appelle-t on finale?* C'est la note par laquelle finit toujours un chant, excepté dans les psaumes et les cantiques. — *a. Qu'est-ce que la dominante?* La note qui revient le plus souvent dans un chant, et surtout dans les psaumes et les cantiques.

4. *Qu'est-ce que des tons compairs?* Les tons 1 et 2, ou 3 et 4, ou 5 et 6, ou 7 et 8. — *Les tons compairs ont-ils la même finale et la même dominante?* Ils ont la même finale, mais des dominantes différentes.

5. Question à tirer du texte de la page 197 et à vue de la table page 196.

DE LA PSALMODIE.

6. *Comment nomme-t-on le chant ou plutôt la récitation chantée des psaumes et des cantiques?* La psalmodie. — *Qu'appelle-t-on psalmodie?* La récitation chantée des psaumes et des cantiques. — a. *Comment sont distribués les psaumes et les cantiques?* En versets.

7. *Que faut-il faire pour distinguer le ton des psaumes ou des cantiques?* Il faut considérer la finale de l'antienne qui précède le psaume et la dominante du psaume même.

8. *Qu'appelle-t-on pièces irrégulières?* Ce sont celles dont il est difficile de déterminer le ton.

FIN DU QUESTIONNAIRE GÉNÉRAL DU PREMIER COURS.

MINISTÈRE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

Paris, ce 11 novembre 1836.

A MONSIEUR LE PRÉFET DE LA SEINE, PRÉSIDENT DU COMITÉ CENTRAL D'INSTRUCTION DE PARIS.

Monsieur le Président, je vous adresse une copie du règlement que j'ai approuvé en conseil royal de l'instruction publique, et qui est relatif aux réunions de l'Orphéon dans plusieurs parties de la capitale.

Recevez, Monsieur le Président, l'assurance de ma consideration distinguée.

Le Ministre de l'Instruction publique,
Signé GUIZOT.

RÈGLEMENT.

Pour la tenue des réunions de chant dites de l'Orphéon, sous la direction spéciale de M. B. Wilhem, directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la ville de Paris.

EXTRAIT DU REGISTRE DES DÉLIBÉRATIONS
du Conseil royal de l'instruction publique.

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE DU 8 MARS 1836.

Le conseil royal de l'Instruction publique,

Sur le rapport de M. le conseiller chargé des écoles primaires,

Vu la loi du 28 juin 1833 sur l'instruction primaire, art. 1er, § 3;

Vu le statut du 25 avril 1834 sur les écoles primaires;

Vu le projet de règlement dressé par le comité central de Paris, pour favoriser l'enseignement du chant dans les écoles primaires de cette ville;

Adoptant les motifs (1) et les dispositions de ce projet;

Considérant que l'enseignement du chant a été prescrit par la loi et introduit par la ville dans toutes les écoles;

(1) Les motifs du Comité central étaient exprimés en ces termes:
Le Comité central, informé des bons résultats obtenus par les réunions de chant dites de l'*Orphéon*, fondées et dirigées gratuitement depuis 32 mois (en octobre 1835) par M. B. Wilhem, Directeur-Inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris; vu le projet de règlement au moyen duquel M. B. Wilhem propose généreusement d'étendre d'une manière régulière les avantages de ces réunions gratuites à toutes les écoles communales de Paris; considérant que l'enseignement du chant a été prescrit par la loi, etc.

Qu'il a pour effet d'adoucir les mœurs, de faciliter l'instruction scolastique, de développer les deux organes de l'ouïe et de la parole, de créer de nouvelles branches d'industrie au profit des classes laborieuses, d'alléger pour elles la fatigue de leurs travaux, de leur ménager un noble plaisir à la place d'amusements trop souvent grossiers et ruineux ;

Considérant que les exercices pratiques dans les réunions de l'Orphéon, et consistant principalement en chants d'ensemble, sont le complément naturel de l'enseignement du chant, tel qu'il est pratiqué dans les écoles, d'après la méthode de M. B. Wilhem, et le meilleur moyen de faire produire à cet enseignement tous les avantages qu'on s'en promet ;

Qu'ainsi il importe de soumettre ces réunions à un règlement général qui permette aux élèves les plus avancés du chant de s'y rendre des différents quartiers, et qui, en sanctionnant les règles établies jusqu'ici par M. B. Wilhem dans ces lieux d'assemblée, continue d'y faire régner le bon ordre :

ARRÊTE ce qui suit :

ART. 1er. Les réunions de l'Orphéon sont ou *partielles* ou *générales.*

ART. 2. Les réunions *partielles* ont lieu dans l'après-midi : Le premier jeudi de chaque mois dans l'école sise rue de l'Arcade, 32 *bis*, pour les élèves des premiers, deuxième et troisième arrondissements ;

Le deuxième jeudi de chaque mois dans Larochefoucault-Liancourt, sise à la Halle-aux-Draps, pour les élèves des quatrième, cinquième et sixième arrondissements ;

Le troisième jeudi de chaque mois dans l'école sise rue de l'Homme-Armé, 2 *bis*, pour les élèves des septième, huitième et neuvième arrondissements ;

Le quatrième jeudi de chaque mois dans l'école des garçons sise rue des Grès, pour les élèves des dixième, onzième et douzième arrondissements.

ART. 3. Les réunions *générales*, auxquelles sont admis tous les élèves des réunions partielles, ont lieu tous les trois mois, dans l'après-midi, le dernier dimanche des mois de janvier, avril. juillet, et octobre, dans les locaux et aux heures qui seront désignés vers ces époques.

ART. 4. Ne seront admissibles aux réunions de l'Orphéon que :

1° Les élèves du chant de la huitième classe, désignés par le répétiteur, signalés par le directeur et la directrice de l'école, comme sujets studieux et de bonne conduite, et dont les parents auront consenti à les faire jouir de cette faveur ;

2° Les anciens élèves que M. le Directeur-général du chant aura autorisés à continuer de suivre les réunions.

Les unes et les autres reçoivent une carte d'admission personnelle signée de lui.

ART. 5. Sur la demande des parents, il pourra accorder à certains bons élèves, par une autorisation spéciale, la permission de se présenter à des réunions partielles autres que celle de leur division musicale.

ART. 6. Les jeunes garçons peuvent arriver seuls aux réunions.

Les jeunes filles doivent y être conduites nécessairement par petits groupes selon la convenance des familles, par une de leurs mères ou parentes, ou par toute autre personne responsable, qui peut assister à la séance, et qui doit revenir exactement, un quart d'heure avant la sortie, afin de reprendre et de reconduire ces enfants.

A chaque réunion est de service une femme de confiance, sans laquelle aucune jeune fille ne peut s'absenter pendant la séance.

ART. 7. Les répétiteurs de chant, affectés au service musical et de surveillance des réunions, se rendent au lieu d'assemblée un peu avant l'heure d'arrivée, et sont chargés de recevoir et de faire placer les Orphéonistes ainsi qu'il suit :

Les jeunes filles, les adultes-femmes et les dames, anciennes élèves, autorisées à suivre les réunions, entrent dans la salle au fur et à mesure qu'elles arrivent et se rangent au côté et à la place qui leur sont destinés.

Les jeunes garçons attendent dans le préau l'heure d'entrée; ils sont rangés là par écoles, sous la surveillance de moniteurs désignés par les répétiteurs de chant; leur entrée en classe s'effectue régulièrement au pas et par sections d'élèves de la même classe; ils vont se placer aux bancs qui leur sont réservés du côté opposé aux jeunes filles.

Les adultes-hommes, élèves actuels ou anciens, prennent place sur les bancs du fond à droite ou à gauche, de manière à laisser un intervalle entre eux et les jeunes garçons d'un côté, et les jeunes filles et les dames de l'autre.

Art. 8. Aux jours des réunions partielles, les Orphéonistes doivent arriver de cinq heures et demie à six heures. L'entrée en classe a lieu à six heures précises, et l'appel à six heures dix minutes.

Les absents sont pointés; les présents, parmi les jeunes garçons et les jeunes filles, reçoivent des *billets de présence* qui doivent être remis, au retour, à leurs parents.

Art. 9. Le chant commence à six heures et demie et cesse à huit heures un quart.

Dans les moments de repos les élèves sont interrogés à haute voix sur la méthode.

Art. 10. MM. les inspecteurs de l'instruction primaire de la Seine sont chargés de veiller à l'exécution du présent règlement.

Le conseiller vice-président : Signé VILLEMAIN.

Le conseiller exerçant les fonctions de secrétaire : Signé V. COUSIN.

Approuvé, conformément à l'article 21 de l'ordonnance royale du 26 mars 1829.

Le ministre de l'instruction publique : Signé PELET.

Pour ampliation, délivrée le 11 novembre 1836;

Pour le ministre et par délégation,

Le maître des requêtes chef de la division du secrétariat : Signé A. GÉNIE.

Pour ampliation,

Le membre secrétaire du comité central de l'instruction primaire pour la ville de Paris : Signé COCHIN.

Lettre de M. Berton, membre de l'Institut, à M. B. Wilhem, directeur inspecteur-général de l'enseignement du chant, etc.

INSTITUT ROYAL DE FRANCE.

Paris, lundi 25 février 1839.

Mon cher Wilhem! Hier, 24 du présent mois, à la Sorbonne, plusieurs de mes confrères de l'Institut, ainsi que moi, avons assisté à votre intéressant exercice musical. Nous avons tous été complètement satisfaits des résultats que vous êtes parvenu à obtenir par votre excellente méthode d'enseignement. Votre programme était parfaitement disposé, et c'est un tour de force que d'éviter la monotonie dans une exécution musicale d'une aussi longue durée sans le secours d'aucun instrument et dont les voix font seules tous les frais! *Justesse d'intonation, précision de la mesure, sentiment du rhythme*, vos intéressants disciples possèdent toutes les qualités requises pour constituer un jour de vrais et bons musiciens.

Dans la séance que vous avez donnée huit jours avant, à la Halle aux draps, vous avez eu une très-bonne idée en initiant vos auditeurs aux moyens

ingénieux que vous avez su créer et employer avec art dans votre système progressif d'enseignement. Cette partie de cette séance a obtenu les suffrages des vrais connaisseurs en fait d'enseignement musical et ceux du public éclairé ; vous avez donc bien fait, car vous le savez comme nous, mon cher, les hommes réunis en masse sont un peu semblables aux jeunes enfants qui, lorsque pour la première fois ils entendent sonner une horloge, voudraient pouvoir la démonter afin de connaître le mécanisme employé pour la faire parler.

Je vous fais donc, au nom de mes confrères et au mien, tous les compliments qui vous sont dus. Non seulement vous avez rendu un éminent service à l'art, mais encore à la société, car vous avez pensé, ainsi que l'immortel Gluck, que *la culture des beaux arts était un des puissants anneaux de la chaîne politique, et que cette culture tendait à rendre l'homme meilleur, à l'habituer à l'ordre et à la soumission sans l'avilir.*

Tout à vous.
H. BERTON.

N. B. Sur le rapport de MM. Cherubini, Berton, Auber, Halevy et Carafa, la méthode de M. B. Wilhem a été approuvée, le 24 juillet 1839, par l'Institut de France (Académie royale des beaux-arts).

FIN DU TOME PREMIER ET DU PREMIER COURS DE LA MÉTHODE.

MONITEUR UNIVERSEL.

(*Extrait du n° du* 11 *mars* 1845).

COMITÉ CENTRAL D'INSTRUCTION PRIMAIRE DE PARIS.

Réunions de l'Orphéon des 2 *et* 9 *mars* 1845.

Les 2 et 9 mars 1845 se sont tenues, dans la vaste salle du Cirque-Olympique des Champs-Élysées, les réunions annuelles de l'Orphéon.

Ceux qui y ont assisté les qualifient peut-être de *concerts ;* nous aurions dû tout d'abord les appeler des *leçons.* Oui, ces accords surprenants de 1,025 voix d'enfants et d'adultes qui ont pu vous faire illusion, ne sont pas autre chose qu'une leçon où se résume l'enseignement du chant. C'est tout bonnement l'application du *règlement pour la tenue des réunions dites de* l'Orphéon, dans son art. 4, ainsi conçu : « Une fois ou deux par an, pourront avoir lieu aux jours, locaux, heures, et suivant le mode fixés par le comité central, des réunions générales auxquelles pourront assister les parents des élèves et autres personnes munies de billets. »

C'est ce qui vous explique la présence, dans le parquet, de ce groupe nombreux que vous avez pu remarquer, composé d'autorités municipales et scolaires, milice vouée à l'inspection des écoles. M. le préfet de la Seine lui-même n'était là que comme président du comité central d'instruction primaire.

C'est ce qui vous explique l'assistance à ces réunions de la reine des Français, dont on sait les pieux scrupules, dans ce saint temps de l'année; et celle de la duchesse d'Orléans, veuve toujours affligée, tenant par la main le comte de Paris, afin que le fils des rois puisât lui-même une leçon dans cette leçon donnée aux enfants du peuple.

C'est ce qui vous explique enfin la nature de vos émotions à cet étrange spectacle ; cette surprise profonde ; ce plaisir indicible qui se traduit non plus par le rire, mais par les larmes ; cet horizon nouveau qui se découvre au loin à vos regards, et cet abîme de pensées morales, religieuses et consolantes.

Il n'y a pas encore bien longtemps que la France était entièrement dépourvue du chant scolaire dont étaient dotés l'Allemagne, la Suisse et d'autres états de l'Europe. Ce n'est qu'en 1815, après que la société pour l'instruction élémentaire eut introduit dans notre pays l'enseignement mutuel, que l'on s'appliqua à professer le chant par cette nouvelle méthode, si propre à l'initiation des masses. De 1817 à 1819, d'une part dans cette société, de l'autre dans le conseil d'instruction primaire de la Seine, dont M. Jomard était secrétaire, on tenta de nombreux essais, dans lesquels on voit figurer les noms de Choron, de Gabriel Nezot, de Galin et de Wilhem. Mais, dans ces premières tentatives, il ne s'agissait encore que de plain-chant ou bien d'enseignement privé. Enfin, le 23 juin 1819, M. de Gérando proposa à la société pour l'instruction élémentaire d'introduire l'enseignement du chant dans les écoles primaires. Cette proposition fut adoptée. Quelques jours après, son auteur, rencontran

Béranger, notre grand poëte, « Nous nous occupons, lui dit-il, d'introduire le chant dans les écoles; connaissez-vous un musicien? — J'ai votre homme, répondit Béranger; » et le soir même il en parla à M. Wilhem. Ce fut pour celui-ci comme un nouveau trait de lumière. Il s'attacha désormais au chant populaire; il le conçut dans les conditions nécessaires de son existence, c'est-à-dire *par masses*, simple, facile, peu coûteux, susceptible, en un mot, de se propager indéfiniment; il le dégagea en conséquence de tout accompagnement instrumental.

Le premier essai de la méthode eut lieu dans la plus ancienne école mutuelle, celle de la rue Saint-Jean-de-Beauvais, dans cette même année 1819. En 1820, un succès complet était constaté par des commissions, où nous retrouvons des noms chers à l'humanité, ceux de MM. de Gérando, Jomard, Francœur, de Lasteyrie, Lebœuf, etc. Cependant, en 1830, et même en 1835, il n'y avait encore à Paris que neuf écoles qui fussent en possession du chant. Le 16 février 1835, le comité central émet le vœu qu'il soit introduit dans toutes les écoles communales. Le 6 mars suivant, sur la proposition du préfet, le conseil municipal réalise ce vœu. Aujourd'hui, le chant est professé dans 3 écoles supérieures, dans 57 écoles mutuelles, dans 32 écoles simultanées et dans 13 classes d'adultes; total, 105 établissements scolaires communaux. 3,760 garçons, 1,660 filles, 1,470 adultes; total, 6,890 élèves, c'est-à-dire la totalité de ceux qui figurent dans les classes les plus avancées, reçoivent des leçons de chant, d'une heure, au nombre de trois par semaine. Tout le reste des élèves des écoles communales, s'élevant à plus de 20,000, reçoit une éducation musicale préparatoire, en répétant les chants des marches dans les écoles. 1 directeur général, 21 répétiteurs et 2 répétitrices suffisent à cet enseignement pour lequel il en coûte à la ville 180 fr par an et par école, plus quelques frais généraux. Les répétiteurs enseignent gratuitement dans les classes d'adultes.

Pendant que le chant populaire faisait ces conquêtes à Paris, il s'étendait aussi dans les départements. La méthode Wilhem était adoptée par l'université pour les écoles normales primaires, et par le ministère de la guerre pour l'armée de terre, où le chant a déjà fait de grands progrès.

La ville de Paris a récemment fondé un cours normal destiné à former des répétiteurs pour la méthode Wilhem. Professé gratuitement par M. Hubert, directeur général de l'enseignement du chant, il se renouvelle trois fois par an au 1er avril, au 1er juin et au 1er octobre. Il dure un mois, compte trois leçons par semaine, et est placé sous la surveillance d'une commission composée de MM. Orfila, président; Béranger, Bessas-Lamégie, Demoyencourt et Gide.

M. Wilhem avait commencé, sous le nom d'*Orphéon*, un recueil de morceaux composés ou choisis par lui à l'usage de sa méthode.

Ce recueil a donné son nom à une organisation des élèves, les plus avancés, ayant pour objet de leur faciliter les moyens de se réunir et de chanter par grandes masses; c'était, nous l'avons dit, le but même qu'il s'agissait d'atteindre. Après avoir fait chanter ensemble les élèves de la même école, il fallait faire chanter ensemble ceux de toutes les écoles. L'entreprise était difficile; M. Wilhem y pourvut d'abord par un rare

esprit pratique. Plus tard, en 1835, un règlement complet délibéré par le comité central et approuvé par l'université, sanctionna ces réunions. Elles sont partielles ou générales. Les élèves de toutes les écoles communales, groupés par trois arrondissements, forment quatre divisions: les adultes composent la cinquième division. Ces cinq divisions se réunissent partiellement tous les mois, et ensemble une ou deux fois par an, ainsi que nous l'avons dit.

Le 17 mai 1829, les élèves de plusieurs écoles furent réunis pour la première fois, afin de chanter en commun, dans l'assemblée générale de la société élémentaire; ce jour-là l'Orphéon prit naissance. Ce n'était encore qu'une réunion accidentelle et partielle, qui s'est répétée depuis et continue à se renouveler chaque année dans la même circonstance. Vers 1833, les réunions partielles devinrent mensuelles. Quant aux réunions générales, la première eut lieu le 28 février 1836. Il ne faut pas croire qu'elles se soient beaucoup multipliées; jusqu'à la mort de M. Wilhem, arrivée le 26 avril 1842, on n'en compta que neuf, dont quelques-unes à deux séances. Depuis sa mort, celle dont nous rendons compte est la troisième. Elles ont marché, on peut dire, à pas de géants, et ont surpassé dans leur essor l'espoir même de leur créateur. « Secondé avec zèle et succès par M. Hubert, mon cher élève et premier répétiteur, écrivait M. Wilhem en 1834, j'ai fondé, il y a déjà plus d'une année, une réunion mensuelle pour les chants de l'Orphéon, où viennent se rendre avec plaisir, et de quartiers fort éloignés, les plus avancés de chaque école et de plusieurs grandes institutions du premier ordre. Ces exercices excitent parmi ceux qui y assistent et dans l'esprit de leurs camarades une bien innocente émulation, et ils fournissent le *specimen* d'un *noble chant populaire*, sans luxe et sans trivialité. Puisse ce premier essai, ce point inaperçu, pur produit de la méthode, devenir le germe fécondant de mille et mille concerts aux cent voix! »

En 1836, Wilhem avait déjà dépassé les concerts aux cent voix. « J'ai à vous dire en confidence, écrivait-il à celui qui trace ces lignes, que nous avons, sur le programme du 10 juillet, quelques effets réservés, où, indépendamment du corps de mes trois cents Spartiates, je ferai encore donner un ou deux bataillons de ma bonne petite infanterie. »

A la réunion générale qui précéda sa mort, cinq à six cents orphéonistes se firent entendre. L'effet produit fut admirable. Béranger, qui y assistait, caché dans un coin, fondait en larmes. Ce fut au lendemain de cette séance qu'il adressa à Wilhem un de ces hymnes comme Béranger les sait faire. Quant à Wilhem, qui voyait ainsi grandir son œuvre, il éprouvait la joie la plus douce et la plus profonde, mais avec tant de réserve et de timidité, qu'elle était un mystère que ses meilleurs amis pouvaient seuls pénétrer.

Ombre de Wilhem, réjouis-toi! les concerts aux cent voix se sont transformés en concerts aux mille voix, sous la direction de ton cher élève, devenu ton digne successeur! Il n'y a plus maintenant de locaux assez grands pour contenir la foule des exécutants et des auditeurs. Derrière ce corps de bataille de mille orphéonistes qui vient d'entrer en ligne, il y avait un second corps de bataille aussi nombreux, qui n'a pu se

déployer, faute d'espace. Derrière ces trois mille auditeurs qui se sont renouvelés trois fois dans trois séances, il y avait vingt mille personnes qui avaient réclamé des billets, et n'avaient pu en recevoir.

La vaste salle du Cirque-Olympique des Champs-Élysées, pour la première fois trop petite, présentait un spectacle imposant, immense. Là, tous les âges et tous les rangs étaient rapprochés; là, l'élite de la société française avait pris place à côté du corps diplomatique, représentant de l'Europe et du monde. Le premier dimanche, quand la reine s'est montrée, accompagnée de la duchesse de Nemours, de la princesse Clémentine et du duc de Montpensier; le second dimanche, quand a paru la duchesse d'Orléans, avec le comte de Paris, avec le duc et la duchesse d'Aumale, d'unanimes acclamations ont salué ces augustes personnes. A la généreuse sympathie que manifestait leur démarche, le peuple a répondu par la sympathie la plus sincère; et le *Domine salvum fac regem*, chanté avec d'énergiques accents, a témoigné de la loyauté de l'éducation qui est donnée dans les écoles primaires de Paris. M. le préfet de la Seine, dans un langage plein d'à-propos, d'onction et de chaleur, a annoncé aux orphéonistes que la reine leur destinait des prix de chant, dans les distributions prochaines, et que la duchesse d'Orléans leur donnait à chacun une médaille, en commémoration de cette solennelle séance. La reine avait fait tenir à M. Hubert un gage de sa satisfaction et de sa munificence. Ces bonnes nouvelles ont été couvertes d'applaudissements prolongés.

Nous renonçons à exprimer la perfection des chants de nos orphéonistes. Il y avait là tout un peuple qui n'avait qu'une âme, et cette âme n'avait qu'une voix pour s'épancher au dehors en accords mélodieux. Chacun était ému, surpris, enivré. Les cris de *bis* se faisaient entendre de toutes parts. La salle semblait prête à s'écrouler sous le choc des acclamations.

Et maintenant, cessez bruyants applaudissements! Silence, bravos innombrables! Foule brillante, dissipez-vous! laissez-nous revenir à l'austérité de nos études et reprendre le cours régulier de nos leçons. Ne craignez pas, d'ailleurs, que la ville de Paris soit ingrate envers ses orphéonistes. Elle aussi a sa récompense toute prête. Pour compléter l'éducation populaire, elle y va joindre la *gymnastique*. L'esprit et le cœur sont pourvus; songeons au corps.

H. Boulay de la Meurthe,

Secrétaire du comité central d'instruction primaire de Paris, président de la société pour l'instruction élémentaire.

Imprimerie de H. FOURNIER et Ce, rue Saint-Benoît, 7.

courtes leçons reçues après les travaux de la journée. — Sans peine ils déchiffrent vite toute espèce de musique; sans peine ils l'exécutent à livre ouvert avec cette intelligence des idées du musicien, qui laisse à ses chants l'influence qu'il a voulu leur imprimer. Wilhem a pris la plupart de ses modèles dans les ouvrages des grands maîtres; en les interprétant, sa méthode dévoile toute leur richesse, toute leur puissance, tout ce qu'ils peuvent procurer de bien à l'âme, au cœur, à l'intelligence du peuple. Ce bien sera d'autant plus facile à réaliser, qu'il se présente constamment sous la forme d'un plaisir, et d'un des plus vifs, des plus élevés qui puissent occuper les facultés. L'ouvrier, désormais, sera orphéoniste; il le sera pour augmenter ses jouissances privées, pour charmer les doux loisirs de la famille, pour donner plus de poésie à sa pensée; il viendra le soir dans les écoles de Wilhem, pour épurer son cœur par de nobles impressions, pour tourner son enthousiasme vers les belles idées; enfin, jeune homme, pour appuyer ses rêves, et homme fait, pour se distraire ou se consoler de quelques traverses, pour rendre sa faculté de sentir plus prompte, plus délicate. —Voilà quelle est l'influence générale de la Méthode Wilhem, de cet homme d'un génie si élevé et si actif que Béranger son ami avait deviné, qui a déjà tant amélioré la langue et les idées du peuple en l'initiant aux nobles séductions de l'art musical.

Le gouvernement, qui étudie le peuple et ses besoins, — ce moyen de préparer un avenir tranquille, — considère aujourd'hui l'œuvre de Wilhem comme l'une des plus importantes de l'époque, et s'efforce noblement d'en perfectionner l'application. A ce sujet, déjà les membres les plus distingués de l'Université sont réunis en commission; ils ont à préparer les meilleurs moyens d'appliquer les connaissances musicales de ces masses croissantes de nouveaux élèves, à faciliter, à régulariser d'une manière nationale l'éclosion de tous les sentiments élevés auxquels le chant populaire va donner naissance, en élargissant la voie de l'enseignement, ce que Wilhem n'a pu demander, avec sa sagacité, qu'au temps et aux administrations qui devaient venir après lui. Il est vrai que ce temps s'est rapproché, et que le succès de sa Méthode et de ses vues a dépassé tout ce que rêvait sa modeste et généreuse ambition, non pas d'artiste seulement, mais d'homme de bien à un degré si éminent.

Il faut que les résultats soient bien frappants, pour qu'au milieu des hautes préoccupations des classes éclairées de notre époque, il se manifeste en faveur de l'enseignement musical de Wilhem une sympathie publique si complète.

S. M. la Reine, S. A. R. madame la duchesse d'Orléans, tous les membres éminents de l'Université, M. le comte de Rambuteau, préfet de la Seine, le Conseil général du département, la société riche elle-même, malgré l'attrait de tant d'autres plaisirs qui se disputent ses loisirs, tous, par leurs suffrages, concourent à donner aujourd'hui une salutaire et décisive impulsion à la méthode Wilhem. C'est avec cette haute approbation qu'elle marche dans le pays, qu'elle se propage dans les institutions, dans les familles. L'armée possède déjà des écoles d'après la méthode Wilhem; nos officiers de marine les plus distingués réclament pour nos flottes la formation d'écoles semblables. Le gouvernement a compris la portée d'une telle œuvre et en a prévu les bienfaits dans les masses; aussi protége-t-il avec un bienveillant empressement l'intelligente conception de Wilhem. La Méthode est entrée dans les écoles du peuple, dans l'armée, dans les écoles supérieures, dans les régiments : — 55 écoles mutuelles, 26 écoles de la doctrine chrétienne, 6 écoles de sœurs, 13 classes d'hommes, le Gymnase-Militaire, dirigé par M. Carafa, de l'Institut, l'ont adoptée. A Paris, 10,000 enfants et 2,000 hommes en suivent les leçons, et répandent dans le peuple la connaissance des plus beaux morceaux des grands maîtres, morceaux réunis dans l'Orphéon, recueil de leçons musicales renfermant nombre des plus belles pages de l'art.

Imprimerie de H. Fournier et Ce rue Saint-Benoît, 7.

ORPHÉON

RÉPERTOIRE
DE MUSIQUE VOCALE

En Chœur sans Accompagnement instrumental

A L'USAGE DES JEUNES ÉLÈVES ET DES ADULTES

Composé de Pièces inédites et de Morceaux choisis dans les meilleurs auteurs

PAR B. WILHEM

OUVRAGE ADOPTÉ POUR LES ÉTABLISSEMENTS UNIVERSITAIRES

Par le Conseil Royal de l'Instruction Publique

Ainsi la Méthode de Wilhem et l'Orphéon sont des œuvres distinctes : l'une, destinée à l'éducation musicale proprement dite, à rendre musiciens ceux qui ignorent les premières notions de cet art, est toute de l'invention de Wilhem; l'Orphéon est le recueil des morceaux classiques et choisis qui servent d'applications aux principes de cette Méthode. Ces œuvres vont ensemble. C'est à Paris que se sont formés, jusqu'ici, les maîtres qui ont le plus contribué à l'avancement de l'enseignement Wilhem. — M. Hubert, qui est à leur tête, vient d'être nommé membre de la Légion-d'Honneur pour la part active qu'il a prise à la propagation de cette œuvre. Un orphéoniste, en cédant à quelques illusions généreuses, peut se croire l'apôtre et le précurseur d'une société meilleure, d'une civilisation plus douce, qui étend enfin ses bienfaits jusqu'au peuple, jusqu'à la société du pauvre. Ses espérances sont partagées par les esprits les plus graves; on voit déjà, à l'imitation du Conseil général de Paris, les Conseils généraux de vingt départements seconder l'enseignement du chant, et lui ouvrir des écoles où la facilité du succès accroît encore le nombre des adeptes. Grâce à la magique influence que la méthode Wilhem exerce déjà dans les masses populaires, avant peu toutes les erreurs, tous les préjugés, toutes les habitudes grossières ou vicieuses seront combattus, déracinés, vaincus! Les vertus privées et les vertus civiques naîtront seules et brilleront d'un pur éclat sur le sol de notre belle patrie!...

7 VOLUMES IN-8°, A 5 FR. LE VOLUME.

Publiés en 84 cahiers de 16 pages in-8, au prix de 45 cent. chacun.

Les Cahiers se vendent séparément en tel nombre que ce soit.

Le MANUEL MUSICAL de B. WILHEM est divisé en deux cours gradués, comme les grands tableaux de sa méthode.

Le 1er COURS, *Instruction primaire élémentaire* (tableau 1 à 42) conduit à la bonne exécution des chants sacrés et des chants d'ensemble, écrits dans les divers styles de musique, comme le sont ceux de l'ORPHÉON (1).

Ce 1er Cours est accompagné : d'une INSTRUCTION SPÉCIALE sur l'emploi du *Manuel Musical*, soit pour l'enseignement mutuel et d'après le *Guide* de la méthode en grands tableaux, quand les élèves sont divisés par groupes selon leurs forces musicales respectives, soit pour l'enseignement collectif et simultané, quand tous les élèves sont assis par rangées, de plain-pied ou sur des gradins.

Le 2e COURS, *Instruction primaire supérieure* (tableau 43 à 73) est un cours de perfectionnement pour chacune des études du 1er cours, dont il est la suite immédiate et le complément naturel.

CINQUIÈME ÉDITION.

Imprimée par les procédés typographiques de Tentenstein et Cordel

Le premier Cours du MANUEL MUSICAL de B. WILHEM est publié en 8 livraisons, et le second en 7 (total 15 livraisons) de 32 à 40 pages, au prix de 65 cent. la livraison; 15 centimes en sus par livraison pour les Départements.

Le 1er Cours.	5 fr.
Le 2e Cours.	4 fr. 50 c.

(1) ORPHÉON, Répertoire de *musique vocale* à plusieurs parties, sans accompagnement instrumental, composé de pièces inédites, et de morceaux choisis dans les meilleurs auteurs, à l'usage des jeunes élèves et des adultes, par B. Wilhem.

ORPHÉON

6 VOLUMES IN-8o, publiés en 72 cahiers de 16 pages, au prix de 45 c. Chaque volume, contenant 12 Cahiers, prix broché. 5 fr.

Le 6e volume est en vente.

ALBUM B. WILHEM.

contenant 29 morceaux choisis avec accompagnement de piano,

Une NOTICE, un *FAC SIMILE*, et le PORTRAIT de l'AUTEUR, peint par MILLET, et gravé sur acier. — Un volume grand jésus de 112 planches. Prix net : 7 fr. 50 c. — Cet Album est également publié en 15 livraisons au prix de 50 c.

Imprimerie de H. Fournier et Ce, 7 rue Saint-Benoît.